

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
імені В. Н. КАРАЗІНА

О. В. Ребрій

**Сучасні концепції творчості
у перекладі**

Харків – 2012

УДК 811.111'255'255.4

ББК 81.2Англ-7

P31

Затверджено до друку рішенням Вченої ради Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна (протокол № 10 від 28.09.2012 р.)

Рецензенти:

Гудманян А. Г. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри англійської філології і перекладу Гуманітарного інституту Національного авіаційного університету;

Зацний Ю. А. – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри теорії та практики перекладу Запорізького національного університету;

Швачко С. О. – доктор філологічних наук, професор, академік АНВШ України, завідувач кафедри перекладу Сумського державного університету.

Науковий редактор:

В. І. Карабан, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Київського національного університету ім. Т. Г. Шевченка.

Ребрій О. В.

P31 Сучасні концепції творчості у перекладі : [монографія] / О. В. Ребрій. – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 376 с.

ISBN 978-966-623-907-8

У монографії розглянуто творчість як провідну онтологічну властивість перекладу, що характеризує його діяльнісний та продуктивний аспекти. Запроваджений у роботі комплексний підхід дозволяє переосмислити поняття творчості на новій теоретико-методологічній платформі, сформованій внаслідок взаємодії актуальних наукових принципів антропоцентризму, міждисциплінарності та релятивізму. Виокремлено та проаналізовано три сучасних концепції творчості у перекладі – мовоцентричну, текстоцентричну та діяльнісноцентричну. Проаналізовано вербальні засоби, способи та когнітивні механізми реалізації перекладацької творчості в межах зазначених концепцій.

Для науковців, викладачів, аспірантів, усіх, хто цікавиться проблемами теоретичного перекладознавства.

ISBN 978-966-623-907-8

© Харківський національний
університет імені В. Н. Каразіна, 2012

© Ребрій О. В., 2012

© макет обкладинки, Літвінова О.О., 2012

ЗМІСТ

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ.....	6
ВСТУП.....	7
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ У ПЕРЕКЛАДІ.....	12
1.1. Термінологічне питання: перекладацька творчість vs креативність.....	12
1.2. Філософське осмислення творчої природи перекладу.....	21
1.2.1. Творчість як методологічна основа філософії перекладу.....	21
1.2.2. Переклад як творчий інструмент пізнання і як (само)рефлексія...	25
1.2.3. Переклад як джерело вдосконалення особистості.....	29
1.2.4. Переклад як складова формування культурного континууму.....	32
1.3. Психологія творчості у перекладі.....	37
1.3.1. Перекладацька творчість у світлі психологічних теорій.....	37
1.3.2. Класифікаційний аналіз перекладацької творчості. Творчість перекладача як співтворчість.....	47
1.3.3. Психологічний портрет перекладача – агента творчої дії.....	55
1.3.4. Перекладацька творчість як подолання обмежень.....	60
1.4. Креативна специфіка перекладацького <i>modus operandi</i>	70
1.4.1. Прийняття перекладацьких рішень.....	70
1.4.2. Стратегія креативності у художньому перекладі.....	78
1.5. Творчість як визначальна риса онтології перекладу.....	87
Висновки.....	102
РОЗДІЛ 2. МОВОЦЕНТРИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ У ПЕРЕКЛАДІ.....	108
2.1. Творчість в лінгвістичних теоріях перекладу.....	108
2.1.1. «Широке» та «вузьке» розуміння перекладацької творчості у лінгвістичному перекладознавстві.....	108
2.1.2. Перекладацька творчість у світлі лінгвістичного функціоналізму.....	118
2.2. Мовні перекладацькі труднощі як джерело реалізації творчого потенціалу акту перекладу.....	127
2.2.1. Перекладацькі труднощі у світлі проблеми перекладності / неперекладності.....	128

2.2.2. Природа перекладацьких труднощів та їх типологія.....	134
2.2.3. Принципи та способи перекладу безеквівалентної лексики.....	142
2.3. Аналіз перекладу різних типів перекладацьких труднощів.....	147
2.3.1. Фонографічна стилізація мовленнєвих аномалій.....	147
2.3.1.1. Особливості мовлення, зумовлені фізичним або емоційним станом та віковою несформованістю мовлення.....	150
2.3.1.2. Особливості мовлення, зумовлені соціально-регіональними характеристиками мови.....	155
2.3.1.3. Особливості мовлення, зумовлені зіткненням двох мов (іноземний акцент).....	160
2.3.2. Параграфемні засоби смислової актуалізації.....	163
2.3.3. Ономатопеї.....	168
2.3.4. Реалії та квазіреалії.....	176
2.3.5. Оніми.....	185
2.3.6. Індивідуально-авторські okazіоналізми.....	198
2.3.7. Фразеологізми та квазіфразеологізми.....	206
Висновки.....	214

РОЗДІЛ 3. ТЕКСТОЦЕНТРИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ У ПЕРЕКЛАДІ.....	219
3.1. Переклад як мистецтво: міметична природа перекладу.....	219
3.2. Естетичний функціоналізм як провідний принцип художнього перекладу та його аналізу.....	227
3.3. Переклад як текстотворчість: методологічні засади комплексного аналізу художнього перекладу.....	237
3.4. Лінгвохудожня модель перекладознавчого аналізу тексту, її складові та принципи їхньої взаємодії.....	245
3.4.1. Загальні засади лінгвохудожньої моделі перекладознавчого аналізу.....	246
3.4.2. Образна складова лінгвохудожньої моделі перекладознавчого аналізу.....	250
3.4.3. Текстуальна складова лінгвохудожньої моделі перекладознавчого аналізу.....	266

3.4.4. Прагматична складова лінгвохудожньої моделі перекладознавчого аналізу.....	277
3.5. Апробація моделі: аналіз тексту перекладу казки Дж. Р. Р. Толкіна “Smith of Wootton Major”.....	283
3.6. Множинність перекладів у світлі текстоцентричної концепції творчості у перекладі.....	306
3.6.1. Творчі аспекти феномену множинності перекладів.....	307
3.6.2. Порівняльний аналіз текстів перекладу казки О. Вайлда “The Star-Child”.....	314
Висновки.....	337
 РОЗДІЛ 4. ДІЯЛЬНІСНОЦЕНТРИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ У ПЕРЕКЛАДІ.....	342
4.1. Переклад як когнітивний семіозис.....	342
4.2. Номінативна діяльність перекладача як творчість: когнітивно-ономасіологічний підхід.....	363
4.3. Ретроспективне експериментальне дослідження цільової/перекладацької номінації (на матеріалі перекладу лексичного нонсенсу).....	390
4.3.1. Експеримент у перекладознавстві як джерело емпіричної інформації.....	390
4.3.2. Опис проведеного експерименту.....	398
4.3.3. Аналіз отриманих даних.....	405
4.3.4. Результати експерименту.....	424
Висновки.....	426
 ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ.....	431
СПИСОК НАУКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	440
СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ТА ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ.....	490
СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ.....	492

ПЕРЕЛІК УМОВНИХ СКОРОЧЕНЬ

ВМ – вихідна мова

К-блок – комунікативний блок

КЗПВ – комплексний звіт про проблеми та їх вирішення

МКС-1 – мовна картина світу вихідної мови

МКС-2 – мовна картина світу мови перекладу

МП – мова перекладу

ПМУ – протокол «Міркуй уголос»

ФО – фразеологічна одиниця

ЧВЗПВ – частковий відкладений звіт про проблеми та їх вирішення

IPDR – Integrated Problem and Decision Reporting

TAP – Think-Aloud Protocol

ВСТУП

Although creativity is, so to speak, an icon of our time, its study is a problematic area of psychology in general and translation-related psychology in particular. It is impossible to compress creativity into a few theoretical statements which serve as the key for unlocking all its secrets and for building up a set of distinctive features which, taken together, suffice to conceive of a formula for creativity on which to build creative translator performance. (W. Willss, Translator Awareness)

Творчість у перекладі досі залишається дещо містифікованим феноменом, фактично ототожнюючись із такими поняттями, як інтуїція, інсайт, обдарованість, талант тощо, які, безперечно, мають до неї певне, хоча й аж ніяк не вичерпне відношення. За великим рахунком, залишаються нерозкритими як наукове розуміння перекладацької творчості, так і механізми її реалізації у вербальній міжмовній комунікації, у зв'язку з чим пригадується відома фраза Н. Хомського про те, що будь-яке незнання розподіляється на загадки й проблеми. Здається, сьогодні, з остаточним закріпленням у гуманітарній царині антропоорієнтованого діяльнісного підходу, набуває *актуальності* потреба перевести врешті-решт творчість із розряду таємничих загадок до цілком вирішуваних наукових проблем.

Питання творчості у перекладі стабільно привертає увагу перекладознавців усього світу, а її різноманітні аспекти виступали об'єктом численних публікацій (див., наприклад, [Виноградов 2001; Влахов 1980; Гарбовский 2010; Гачечиладзе 1964; Демурова 1991; Добровольский 2009; Довганчина 2011; Зорівчак 1989; Казакова 2006; Карельский 1994; Кашкин 1968; Коломієць 2004; Комиссаров 1999 (а,б); Коптілов 1972; Косів 2011; Крупнов 1976; Кундзіч 1973; Латышев 2000; Левый 1974; Лилова 1985; Мазур 2011; Минченков 2007; Некряч 2008; Нестерова 2005; Новикова 1980; Пермінова 2008; Попович 1980; Пулина 2008; Романюга 2012; Савчин 2006; Сорокин 2005; Стріха 2006; Топер 1998; Тороп 1995; Фесенко 2005(б); Финкель 2007; Флорин 1983; Хан 2009; Чала 2006; Чередниченко 2007; Чуковский 1968; Шелудько 2009; Эткинд 1970; Boase-Beier 2007; Cho 2006; Cronin 1995; Jones 2007; Knittlova 2000; Loffredo 2007; Niska 1998; Pattison 2007; Zawawi 2008 та ін.]). Таким чином, творчу проблематику аж

ніж не можна вважати новою, але водночас не викликає сумнівів і той факт, що її опрацювання відбувалося й досі відбувається без належного рівня системності, виною чому як складність самого досліджуваного феномену, так і відсутність чіткої теоретико-методологічної бази для її вивчення.

Теоретико-методологічну основу нашої роботи формують актуальні наукові принципи *антропоцентризму, міждисциплінарності та релятивізму*. Антропоцентричний підхід надає можливість дослідити творчість у діяльнісному вимірі, тобто з позицій перекладача як агента креативної дії. У зв'язку з цим набуває сенсу термінологічне розмежування понять творчості та креативності, які до цього вживалися у перекладознавстві переважно нерозчленовано (див., наприклад, [Губернаторова 2003; Енбаева 2009; Макарова 2006; Нестерова 2005; Пшенкина 2005; Рябова 2011 та ін.]). Проаналізувавши численні словникові та довідкові джерела, ми вважаємо за доцільне дотримуватися у подальших розвідках дихотомічного розуміння творчості як діалектичної єдності діяльності зі створення нових матеріальних і духовних цінностей та власне результатів цієї діяльності. Не можна не помітити, що такий підхід до творчості цілком співвідноситься з усталеним дуальним визначенням перекладу [Федоров 2002: 13]. Поняття креативності натомість характеризує здатність людини до здійснення творчих дій і в цьому сенсі стає нам у пригоді при дослідженні перекладацької творчості з позицій когнітивної семасіології, когнітивної ономасіології та психолінгвістики.

Уведення креативності у термінологічний апарат сучасного перекладознавства уможливило розташування в центрі дослідницької уваги перекладацької особистості, яка таким чином перетворюється на провідний антропогенний чинник процесу перекладу. Класичні теорії перекладу фактично ігнорували його суб'єкта, надаючи йому щонайбільше роль пасивної ланки міжмовного комунікативного ланцюга, адже антропологізм «у традиційному розумінні не зачіпав глибинної природи цього різновиду діяльності, лише плив на поверхні та сприяв створенню формалізованих методів перекладацької техніки» [Алексеева 2004] (тут і далі переклад іншомовних джерел наш – О. Р.).

Культурологічна парадигма більшою мірою акцентує творчий потенціал перекладача вже не стільки як міжмовного, скільки як міжкультурного посередника, інтерпретаційна позиція якого багато в чому впливає на перебіг процесу перекладу та визначає його результат. І тільки діяльнісний – когнітивно-дискурсивний – етап дослідження перекладу створює передумови для його представлення як мовленнєвої діяльності, що характеризується високим ступенем суб'єктивізму, свободи, а отже, й творчого начала.

Міждисциплінарність завжди була і залишається важливою ознакою усіх без винятку перекладознавчих досліджень [Швейцер 1999], адже сама наука про переклад сформувалась як «живий синтез підходів, що взаємопроникають та взаємозапліднюють» [Цвиллинг 1999: 36]. Для нашого дослідження принцип міждисциплінарності має особливо важливе значення у зв'язку з тим, що феномен творчості є універсальним загальнонауковим поняттям, транслятологічне засвоєння якого здійснюється переважно з методологічних платформ тих наукових дисциплін, для яких концепт творчості має смислотвірне, парадигмальне значення, а це, передусім, філософія та психологія.

Хоча перекладознавство доволі успішно опановує низку філософських теорій, таких як теорія відбиття, теорія інтертекстуальності чи герменевтика, можливо, саме поняття творчості здатне виступити новою концептуальною основою, на якій буде формуватися відносно незалежна філософська теорія перекладу як засобу пізнання, (само)рефлексії та формування культурного континууму [Автономова 2008; Гадамер 1991; Рябова 2008; Фокин 2011].

Психології завдячуємо розлогим методологічним апаратом дослідження творчості, який ми спробували адаптувати до потреб науки про переклад. Зокрема, на основі теорії когнітивних стилів вперше була здійснена спроба скласти психологічний портрет перекладача як агента творчої дії. Важливим з точки зору психології перекладу є також усвідомлення дії обмежень як стимулу перекладацької творчості.

Принцип онтологічної відносності В. Квайна є фокальною теоретичною точкою роботи, в якій зосереджені наші спроби обґрунтувати одночасну й

несуперечну наявність декількох різних концепцій творчості у перекладі. Скерований проти абсолютистського погляду на сутність речей, принцип онтологічної відносності підтверджується самою практикою перекладу, яка говорить про те, що «спроба опиратися на якусь одну теоретичну модель неминуче веде до втрат через її односторонність» [Цвиллинг 1999: 35]. Оптимальними вимогами для сучасного перекладознавця мають стати «широта погляду, **здатність підійти до явища з різних боків** (виділено нами – О. Р.), готовність до сприйняття пояснень, що взаємно перехреснюються, уникаючи при цьому безсистемності, еkleктики та плутанини» [там само: 36]. Керуючись цією настановою, ми пропонуємо до аналізу три сучасні концепції творчості у перекладі – *мовоцентричну, текстоцентричну та діяльнісноцентричну* – на основі співвідносних онтологій перекладу – *системно-структурної, художньо-естетичної/культурологічної/постмодерністської та діяльнісної*.

Підхід до вивчення творчості у перекладі з позицій онтологічного релятивізму дозволив визначити *об'єктом* дослідження феномен творчості у перекладі з позицій трьох зазначених вище концепцій. При цьому під концепцією розуміється певний ступінь усвідомлення явища, керівна ідея стосовно його систематичного висвітлення, комплекс пов'язаних між собою поглядів, а головне – система шляхів вирішення обраного завдання [Вікіпедія]. *Предметом* дослідження, відповідно, виступають вербальні засоби, способи та когнітивні механізми реалізації перекладацької творчості в межах зазначених концепцій.

Як відомо, саме концепція визначає стратегію дій, якою у нашому випадку може вважатися *мета* дослідження – вироблення та втілення комплексного й систематизованого аналізу поняття творчості у перекладі. Для досягнення цієї мети було поставлено та вирішено низку *завдань*, суть і послідовність яких детерміновані логікою дослідження. Зокрема, визначено та диференційовано в перекладознавчому аспекті поняття творчості й креативності; висвітлено роль феномену творчості у формуванні філософської теорії перекладу; здійснено класифікаційний аналіз перекладацької творчості з позицій психології та

представлено психологічний портрет перекладача-креатива на основі теорії когнітивних стилів; розкрито сутність формування перекладацької стратегії та прийняття рішень як головних складових творчого *modus operandi*; описано творчість як онтологічну характеристику перекладу; встановлено «вузьке» та «широке» розуміння творчості як мовотворчості в межах мовоцентричної концепції творчості у перекладі; схарактеризовано мовні труднощі як джерело реалізації перекладацької мовотворчості; з'ясовано методологічні засади дослідження перекладацької текстотворчості; запропоновано лінгвохудожню модель перекладознавчого аналізу як засіб методологічної верифікації текстоцентричної концепції творчості у перекладі; обґрунтовано мовотворчий потенціал множинних перекладів; представлено переклад як мімесис та когнітивний семіозис; здійснено ретроспективне експериментальне дослідження цільової/перекладацької номінації в межах діяльнісноцентричної концепції творчості у перекладі.

Декілька слів варто додати про *material* дослідження, який складають англomовні художні твори, розраховані на дитячу аудиторію, та їхні переклади українською мовою. Вирішальну роль у виборі матеріалу зіграли принаймні два чинники. По-перше, у творах для дітей за показною скромністю мовного оформлення часто приховані пласти глибинних смислів, відтворення яких потребує від перекладача неабиякого хисту й справді творчого підходу. По-друге, дитяча література довгий час залишалася пасербицею вітчизняного перекладознавства, тоді як на Заході вже давно оцінили її науково-методологічний потенціал для розвитку науки про переклад, в тому числі й в аспекті творчості (див., наприклад, [Beckett 2003; Bernal-Merino 2010; Epstein 2010; Fernandes 2006; Fornalczyk 2007; Frimmelová 2010; Inggs 2003; Kibbee 2003; Lathey 2003; Mazi-Leskovar 2003; Mdallel 2003; Metcalf 2003; Nord 2003; Oittinen 2003; O'Sullivan 2003, 2011; Shavit 1981, 1988; Stolze 2003; Thomson-Wohlgemuth 2003; Wyler 2003 та ін.]). На щастя, ситуація в цій царині потрохи змінюється на краще, свідченням чого є цікаві та змістовні публікації останніх років [Бережна

2009, Васильєва 2010, Вольштейн 2011, Дородних 2010; Зорівчак 2007; Мануїлова 2010; Потапова 2010, 2011 та ін.].

Взагалі, обговорюючи переклад творів дитячої літератури, змушені констатувати, що тут практика далеко випереджає теорію, адже міцні емпіричні підвалини перекладу для дітей були закладені, починаючи з другої половини XIX сторіччя, такими видатними особистостями українського культурно-літературного ареопагу, як П. Куліш, І. Франко, Л. Українка, О. Пчілка, М. Старицький, М. Загірня, Б. Грінченко, А. Грінченко, І. Стешенко, О. Олесь, Н. Л. Забіла та ін. Традиції класиків підхопило чимало талановитих майстрів художнього слова. Серед них варто згадати такі імена, як І. Андрусяк, Н. Безсонова, А. Біленко, Т. В'єнц, М. Іванов, І. Ільїн, Г. Ільницька, О. Кальниченко, В. Корнієнко, І. Корунець, З. Лісевич, І. Мельницька, В. Митрофанов, Г. Михайловська, О. Манько, О. Мокровольський, В. Морозов, В. Наріжна, А. В. Немірова, Л. Овсянникова, О. О'Лір, К. Оніщук, О. Негребецький, Т. Некряч, А. Немірова, В. Панченко, А. Поритко, Д. О. Радієнко, А. Саган, Л. Солонько, Н. Тисовська, С. Фесенко, В. Чернишенко. Труд цих і багатьох інших перекладачів, чийі імена, на жаль, не потрапили на сторінки цієї книги, заслуговує на велику вдячність українських дітей та їхніх батьків за надзвичайно важливу культурно-просвітницьку роботу, адже, як писав колись В. К. Прокопович, «сховати від дитини європейське письменство, закрити од неї цей світ – гріх непростений» [Прокопович 1910: 7]. Аналізуючи та порівнюючи переклади як з оригіналами, так і між собою, ми намагалися уникати критичної риторики, прагнучи залишатись переважно у дескриптивній площині та щиро вважаючи, що оцінку роботі перекладача має давати не науковець, а читач.

Завершуючи вступне слово, хотілося б від усього серця подякувати науковому консультанту роботи – доктору філологічних наук, професору Карабану В'ячеславу Івановичу, без цінних порад та доброзичливих коментарів якого не було б цієї праці.

Слова щирої вдячності висловлюю усім, хто допомагав у створенні цієї праці: моїм рецензентам – доктору філологічних наук, професору Гудманяну Артуру Грантовичу, доктору філологічних наук, професору Зацному Юрію Антоновичу та доктору філологічних наук, професору Швачко Світлані Олексіївні; керівництву факультету іноземних мов Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна та особисто його декану – доктору педагогічних наук, професору Пасинок Валентині Григорівні; багаторічному завідувачу кафедри теорії та практики перекладу англійської мови – доктору педагогічних наук, професору Черноватому Леоніду Миколайовичу; усім моїм рідним, близьким, друзям та колегам.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ У ПЕРЕКЛАДІ

1.1. Термінологічне питання: перекладацька творчість vs креативність

У модерному науковому дискурсі не завжди достатньо чітко розмежовуються терміни «творчість» і «креативність», так само як і їхні похідні, отже, відкритим залишається питання про те, чим саме є переклад: творчістю чи креативністю або, можливо, і творчістю, і креативністю водночас? На перший погляд, проблема легко вирішується: зважаючи на те, що латинське *creatio* перекладається саме як «творчість», то «креативність» можна було б трактувати як новітній синонім іншомовного походження, який, окрім своєї іншомовності, не несе додаткового семантичного навантаження. В сучасній українській мові, зокрема у сфері її наукової комунікації, маємо таку величезну кількість іншомовних дуплетів для слів як термінологічного, так і загальномовного характеру, що це припущення могло б видатися цілком справедливим. Наявність термінологічного паралелізму має свої сильні та слабкі сторони, адже дає можливість розрізняти найтонші відтінки смислу, що нерідко призводить до невинновданого розгалуження термінологічного апарату. З іншого боку, відсутність термінологічного паралелізму надає існуючим термінам більшої визначеності, однак створює величезні ускладнення при перекладі з мов, які мають такі паралельні ряди.

Відносна новизна терміну «креативність» підтверджується лексикографічними джерелами. Зокрема, в 11-томному Словнику української мови, який Академія наук УРСР друкувала в період від 1970 по 1980 роки, слово «креативність» відсутнє взагалі, тоді як «творчість» має виключно нетермінологічні значення, а саме: 1. Діяльність людини, спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей; 2. Те, що створено внаслідок

такої діяльності, сукупність створеного кимось; 3. Здатність творити (у 1 значенні), бути творцем (у 1 значенні) [СУМ 1979, т. 10, с. 54].

Варто звернути увагу на те, що в цьому авторитетному виданні лаконічно представлені три головних розуміння творчості, вироблених людством за понад двохтисячолітню історію аналізу цього складного антропокультурного феномену. Перші два з них утворюють діалектичну дихотомічну єдність «діяльність – результат», тоді як третє вказує на властивість людської психіки та/або розуму і є основою для сучасних термінологічних тлумачень креативності.

Цікаву епістемологічну інформацію можна отримати, порівнюючи українськомовні лексикографічні джерела з англійськими. Корисність такого зіставного аналізу, побудованого на основі перекладу, полягає передусім у тому, що саме «в перекладацькій практиці та в осмисленні перекладу нерідко захоплюється те, що залишається непобаченим в інших пізнавальних актах», адже «в процесі перекладу деякі важливі пізнавальні прийоми вперше отримують доступ до вербального вираження і тим самим переходять в реєстр, що підлягає спостереженню, операціоналізації, перевірці» [Автономова 2007: 500].

Отже, англійська лексема *creativity* визначається у “*Britannica Concise Encyclopedia*” як “*ability to produce something new through imaginative skill, whether a new solution to a problem, a new method or device, or a new artistic object or form*” [BCE]. Загалом же більшість англійських джерел пропонують два близьких за значенням визначення лексеми *creativity* (а також її структурно-семантичного дуплету *creativity*): 1. *quality of being creative*; 2. *ability to create* [FMWD]. Як можна побачити з порівняльного аналізу, обидва англійських визначення наближені до третього значення «творчості» у «Словнику української мови» тобто в англійській мові *creativity* позбавлена динамічного діяльнісного значення, яке передається за рахунок слів-конкретизаторів на кшталт *creative activity*, *creative thinking* тощо [там само].

Припущення про абсолютну синонімічну тотожність лексем «творчість» та «креативність» спростовують сучасні україномовні лексикографічні та довідкові джерела, в яких пропонується декілька різних планів розмежування цих понять. Зокрема, «Великий тлумачний словник сучасної української мови» пропонує такі дефініції креативності й творчості: **Творчість**: 1. Діяльність людини, спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей. // Діяльність, пройнята елементами нового, вдосконалення, збагачення, розвитку. 2. Те, що створено внаслідок такої діяльності, сукупність створеного кимось. 3. Здатність творити (у 1 значенні), бути творцем (у 1 значенні) [ВТССУМ 2005: 1435]; **Креативність** – творча новаторська діяльність [там само: 583].

Аналізуючи ці дефініції, можна зробити наступні висновки: по-перше, креативність фактично ототожнюється з творчістю (у 1 значенні) і не має чіткого термінологічного або стилістичного (ширше – дискурсивного) забарвлення; по-друге, визначення творчості настільки збігаються із запропонованими у «Словнику української мови» (1979), що це ставить під сумнів автентичність авторського підходу.

Ознакою часу стало зміщення довідкового пошуку в Інтернет, де акумульовані значні дослідницькі ресурси. Впливовий енциклопедичний Інтернет-портал «Вікіпедія» пропонує такий погляд на розмежування «творчості» й «креативності»: «Творчість – діяльність людини, спрямована на створення якісно нових, невідомих раніше духовних або матеріальних цінностей (нові твори мистецтва, наукові відкриття, інженерно-технологічні, управлінські чи інші інновації тощо). Необхідними компонентами творчості є фантазія, уява, психічний зміст якої міститься у створенні образу кінцевого продукту (результату творчості)» [Вікіпедія].

«Креативність – (лат. *Creatio* – *створення*) – новітній термін, яким окреслюються творчі здібності індивіда, що характеризуються здатністю до продукування принципово нових ідей і входять до структури обдарованості як незалежний фактор. Раніше у літературі використовувався термін «творчі

здібності», однак пізніше почав витіснятися мовним запозиченням з англійської мови (*creativity, creative*)» [там само].

Запропоноване термінологічне трактування «креативності» видається цілком слушним, проте з одним суттєвим уточненням. Сьогодні, в епоху розмитості кордонів гуманітарного і негуманітарного знання, навряд чи правильно віддавати креативність виключно в руки психологів. На нашу думку, термін «креативність» є скоріше парадигмальним маркером нового – діяльнісного – етапу розвитку цілої низки гуманітарних, природничих та суспільних дисциплін, що сукупно намагаються вирішити проблему взаємодії людського розуму, мови та мовлення в індивідуальних, колективних та соціальних практиках. Саме в цьому аспекті вивчаються зараз креативні механізми людини, мови і мовлення у їхньому нерозривному зв'язку, і в цьому ж річищі мають бути спрямовані зусилля з вивчення креативної природи перекладу.

Інше інтернет-видання «СЛОВНИК.net» пропонує певні дефініційні уточнення, варті окремого коментарю:

ТВОРЧИСТЬ: 1. Цілеспрямована інтелектуальна діяльність людини, результатом якої є щось якісно нове, що характеризується неповторністю, оригінальністю і суспільно-історичною унікальністю. // Діяльність людини, спрямована на створення духовних і матеріальних цінностей. // Діяльність, пройнята елементами нового, вдосконалення, збагачення, розвитку. 2. Те, що створено внаслідок такої діяльності, сукупність створеного кимось. 3. Здатність творити (у 1 знач.), бути творцем (у 1 знач.) [<http://www.slovnyk.net>].

КРЕАТИВНІСТЬ: 1. Творча, новаторська діяльність. 2. Характерна риса творчої особистості, що проявляється в здатності породжувати нове, вносити зміни в навколишнє середовище [Slovnyk.net].

Тут, по-перше, творчість пропонується розуміти не тільки як діяльність, а й як результат цієї діяльності, що відповідає принципу наукового діалектизму і є цілком логічним. По-друге, визначення креативності як «діяльності» робить її в цьому сенсі синонімом «творчості», тоді як визначення креативності як

«характерної риси особистості» вочевидь корелює з виділеними раніше «властивістю» та «здібністю».

Таким чином, аналіз неспеціалізованих словникових та довідкових джерел вказує на те, що лексема «креативність» увійшла в український мовний узус порівняно недавно як термінологічна одиниця психології. Яким же чином трактують це поняття спеціалізовані словники? «Сучасний тлумачний психологічний словник» пише: «Креативність (від лат. *creatura* – створення) – здатність породжувати незвичайні ідеї, відхилятися від традиційних схем мислення, швидко вирішувати проблемні ситуації» [Шапар 2005: 225–226]. Натомість «творчість» визначається як «психологічний процес створення нових цінностей, ніби продовження і заміна дитячої гри. Діяльність, результатом якої є створення нових матеріальних і духовних цінностей» [там само: 520]. Не враховуючи існуючих між самими психологами розбіжностей у трактуванні креативності й творчості, зазначимо, що інші фахові видання пропонують аналогічні дефініції цих термінів (див., наприклад, [Мещеряков 2007; ППС 2006; Психологічна 2006; Свенцицкий 2008; СПС 2007; СССН 2006]).

Зазначена спеціалізованими словниками диференціація творчості й креативності поділяється більшістю психологів, як про це свідчить огляд, проведений Є. П. Ільїним [Ильин 2009: 156–162]. Творчість у ньому виступає водночас процесом та результатом, тоді як креативність – суб'єктивною детермінантою творчості, тобто її мотиваційно-потребною основою. Обґрунтування такого твердження полягає в тому, що «креативність не завжди втілюється в творчу продуктивність» [там само: 157], а «в продуктах творчості реалізується не тільки креативність, а й зміна самої діяльності під впливом об'єктивних умов» [Барышева 2006: 57]. Креативність визначається як системне (багаторівневе та багатомірне) психічне утворення, яке не тільки включає інтелектуальний потенціал, а й пов'язане з мотивацією, емоціями, рівнем естетичного розвитку, комунікативними параметрами, компетентністю тощо [там само: 3].

Логіка психологічного термінологічного розмежування «творчості» й «креативності» не може не викликати у пам'яті відоме визначення перекладу, яке дав А. В. Федоров: «Переклад – це: (1) процес, що відбувається у формі психічного акту і полягає у тому, що мовленнєвий твір, який виник однією – вихідною – мовою (ВМ), перестворюється іншою мовою – мовою перекладу (МП); (2) результат цього процесу, тобто новий мовленнєвий твір МП [Федоров 2002: 13]. Якщо дотримуватися принципу наукового детермінізму, то необхідно вважати переклад творчим актом/дією, а текст перекладу – творчим здобутком, тоді як здатність перекладача до пошуку нестандартних рішень перекладацьких проблем має бути охарактеризована як креативність.

Слід визнати, що наведене розмежування понять творчості та креативності є не єдиним можливим. Так, І. Г. Мілославський визначає творчість як створення нових за задумом культурних або матеріальних цінностей, об'єднуючи у творчому акті духовні, моральні, матеріальні й побутові цінності. Поняття творчості є всеохоплюючим – немає такої роботи, яка не передбачала б певного її ступеня. Водночас дослідник підкреслює, що таке розуміння не розрізняє творчість як процес і як результат, хоча це є важливим й актуальним для її системного дослідження: «Як мені здається, словом *креативний* називається така творчість, яка не тільки висуває ідеї, а й доводить їх до конкретного практичного результату. А слово *творчий* залишається зі своїм вихідним значенням, що не розрізняє діяльність результативну та, навпаки, безрезультатну. Створення нового продукту вимагає не тільки творчої, а й одноманітної, рутинної, нудної роботи. Так ось, як мені здається, словом *креативність* позначається різна, але обов'язково результативна діяльність, робота на результат, заради створення кінцевого продукту» [Милославский 2009]. За логікою наведених міркувань, другим потенційним маркером розподілу понять творчості й креативності є *функціональність*: креативність як скерованість на результат, творчість – на самореалізацію й задоволення митця. В цьому сенсі креативна людина – це людина винахідлива й кмітлива, а творча особистість – це споглядач, який передусім намагається збагнути самого себе,

знайти свій шлях і призначення в цьому світі. Творчий процес ґрунтується на натхненні автора, його здібностях, традиціях, яким слідує автор. Якщо ж говорити про креативний процес, то «головною його складовою стає прагматичний елемент, тобто первісне розуміння, навіщо потрібно щось створювати, для кого потрібно щось створювати, як потрібно щось створювати і, власне, що саме потрібно створювати» [Чем креативность www]. Очевидно, що за такого доволі умоглядного підходу чітко й однозначно розмежувати творчість та креативність неможливо. Творчість завжди первинна й фундаментальна, проте в креативному продукті вона підпорядковується прагматичній меті. Варто зазначити, що в такому сенсі словосполучення «креативна творчість» перестає сприйматися як оксюморон або тавтологія.

Ще один – хоча й доволі контрверсійний, як на нашу думку, – погляд стосовно розмежування творчості й креативності ґрунтується на тому, що творчістю визнається діяльність, скерована на створення чогось *об’єктивно* нового, а креативністю – чогось *суб’єктивно* нового [Серавин 2005: 30]. Таким чином, обидва поняття мають діяльнісний сенс, проте «творчість абсолютна, її продукт є об’єктивно новим та унікальним, а креативність може виявитися у незалежно зроблених “паралельних” відкриттях та винаходах» [там само]. Критичне осмислення такої позиції в перекладознавстві видається можливим залежно від погляду на творчість перекладача як «первинну» (тобто «об’єктивну») або «вторинну (тобто «суб’єктивну»).

Нарешті, обговорюючи проблему термінологічного розмежування понять «творчість» та «креативність» у перекладознавстві, необхідно пам’ятати про чинник традиції, яка, як це добре відомо, іноді жорстко опирається інноваціям, в тому числі й термінологічним. Проаналізувавши особливості вживання зазначених термінів у працях сучасних україно- та російськомовних авторів, ми дійшли висновку, що більшість із них користуються ними нерозчленовано, не надаючи необхідної уваги семантичним нюансам. На наш погляд, тут можна більш-менш чітко прослідкувати лише одну тенденцію: якщо у працях, написаних у період до середини 90-х років минулого століття, переклад

характеризується переважно як творчість, то в наступні роки акцент явно зміщується у бік креативності, причинами чого вважаємо і вплив англomовних джерел (в тому числі з психології, лінгвістики та літературознавства), і становлення когнітивно-дискурсивної діяльнісної парадигми, і загальне, хоча й надмірне, захоплення іншомовною термінологією.

Огляд небагатьох наявних на часі довідкових джерел з теорії перекладу засвідчує лише те, що поняття «творчість» та «креативність» не відносяться їхніми укладачами до категоріальних. Так, у «Короткому словнику перекладацьких термінів» В. Н. Комісарова художній переклад характеризується як «різновид літературної творчості», який вивчається літературним перекладознавством [Комиссаров 1990: 248]. А новіший «Толковый переводоведческий словарь» Л. Л. Нелюбіна побіжно презентує творчість як складову двох із восьми «головних» принципів перекладу (беремо означення в лапки, тому що залишається незрозумілим, хто саме і чому визнав їх такими – О. Р.): «В перекладі точність має сполучатися з творчістю» та «Справжній переклад – результат творчості» [Нелюбин 2003: 131–132]. Ґрунтовна “*Routledge Encyclopedia of Translation Studies*” [RETS 2001] за редакцією М. Бейкер та К. Малмк’єра взагалі не містить ані статі, присвяченої проблемам творчості у перекладі, ані вказівки на *creativity* у переліку ключових слів.

У своєму подальшому дослідженні ми будемо намагатися розмежовувати вживання термінів «творчість» і «креативність» та їхніх похідних відповідно до визначених вище принципів, втім при цитації буде зберігатися авторський варіант.

1.2. Філософське осмислення творчої природи перекладу

1.2.1. Творчість як методологічна основа філософії перекладу

Творчість є одним із головних важелів формування як кожної окремої людської особистості, так і всієї людської цивілізації; закономірно, що творчі

аспекти різноманітних видів діяльності людини вже багато сторіч перебувають у фокусі дослідницьких інтересів різних галузей знання. Проте проблематика творчості як в лінгвістиці, так і в перекладознавстві розроблена доволі обмежено й однобічно, а більшість філософських досліджень, присвячених перекладу, аналізують його з точки зору філософської герменевтики, теорії пізнання (теорії відображення/відбиття) або ж філософії комунікації, які першочергово досліджують матеріал психології, психолінгвістики, семіології, культурології тощо, і тільки потім – теоретичного перекладознавства. Однак, як ми це спробуємо показати, у філософії можлива й самостійна, «чиста» теорія перекладу, відносно незалежна від згаданих підходів і навіть, навпаки, здатна дещо їх прояснити. Така теорія передбачає глибший філософський аналіз перекладу, виходячи за межі його суто мовного розуміння. Водночас постає питання про доречність введення поняття «переклад» у парадигму сучасних філософських досліджень. Переваги цього очевидні у зв'язку з можливістю побачити нові грані у філософії як формі пізнання й буття знання. «Зокрема, переклад або, інакше кажучи, перекладеність усіх форм людського досвіду вказує на несамототожність, здвигнутість, неспоконвічність будь-яких першооснов. Ця теза, яка передбачає участь “іншого” в будь-якій культурній спадщині, в будь-якій культурній праці, має чисельні соціальні, політичні, ідеологічні наслідки» [Автономова 2007: 638].

Таким чином, проблема перекладу набуває філософського статусу, хоча самі філософи ще донедавна не бажали визнати або просто зрозуміти, що філософія немислима без феномену перекладу, який «утворює елементарну складову самого акту думки як взаємодії того, що не може бути вимовлено, того, що ще не було вимовлено й того, що вже було вимовлено»; і що «онтологія перекладу утворює першу й останню умову перетворення невербального змісту свідомості в артикульовані, граматичні та дискурсивні форми» [Фокин 2011: 164]. Втім такий висновок щодо філософського навантаження перекладу не є чимось принципово новим і закономірно впливає з відомої класифікації перекладів Р. Якобсона, який виокремлював внутрішньомовний переклад

(перифраз), міжмовний переклад (переклад як такий) та інтерсеміотичний переклад (трансформація знаків однієї семіотичної системи в знаки іншої семіотичної системи) [Якобсон 1978: 18–19]. Онтологічний характер перекладу стане ще більш очевидним, якщо включити у цю типологію «переклад несвідомого, структурованого як мова у критичні або перетворені форми свідомості» [Фокин 2011: 164]. Н. Л. Галєєва додає, що «трансляція з однієї культури в іншу способів мислення та організації життєдіяльності також являє собою різновид перекладу, що далеко не завжди усвідомлюється, описується і вписується у сучасну лінгвістичну теорію перекладу» [Галєєва 2006 (а): 25].

Філософське розуміння творчості, по-перше, дало поштовх до її вивчення в межах інших наук, по-друге, визначило загальнонаукові пріоритети її дослідження, і, нарешті, по-третє, ще далеко не вичерпало свого потенціалу. Символічно, що в контексті філософського вчення Г. С. Сковороди перекладацька діяльність може бути визначена як «споріднена праця», тобто як спільна творчість представників різних культур, об'єднаних спільними етичними цінностями [Бевз 2010: 9]. Своє поняття про творчий характер перекладу Г. С. Сковорода формує в дусі «практичної філософії», розділяючи перекладачів на дві категорії – перекладач-букваліст та перекладач-тлумач – та надаючи очевидної переваги другому [там само].

Сьогодні категорія творчості поступово набуває ключового статусу не тільки для розуміння динаміки соціально-історичних процесів, перспектив розвитку особистості та зростання її моральної відповідальності, а й для «осмислення влаштування всього всесвіту, нерозривного зв'язку його творчого потенціалу з інноваційною діяльністю людини» [Яковлев 2003: 142]. Головним завданням філософії у вивченні категорії творчості вважається виявлення її онтологічного статусу, у зв'язку з чим пригадується теза про перебування ідеї перекладу в основі самої еволюції філософії. Добре відомим є факт, що всі європейські філософії (окрім давньогрецької) сформувалися завдяки перекладу з однієї мови на іншу, з однієї культури на іншу й пов'язаної з цим *творчості*. Певна річ, «виникати в процесі перекладу» не означає «виникати *тільки* із

запозичених слів та понять», але «аби філософія змогла виникнути, кожного разу потрібні, на додачу до певних соціальних умов, внутрішня спонuka, тяжіння, певний напрям розмірковувань і та інтенсивна робота перетворення чужого на своє, яка і знаходить своє найяскравіше втілення в перекладі» [Автономова 2007: 7].

Починаючи з другої половини ХХ сторіччя, у філософському парадигмальному вимірі активно формується нова – постмодерністська – міждисциплінарна програма дослідження механізмів генези та розвитку знань, так звана еволюційна епістемологія, в межах якої багато уваги приділяється дослідженню творчості як механізму засвоєння дійсності, «вбудованого» в еволюцію людини (філогенез) та суспільства (соціогенез). Особливістю розвитку гуманітарного філософського знання на цьому етапі стало запровадження герменевтичної «омовленої» моделі аналізу, за якої об'єкт дослідження уподібнюється до мови, а засоби його осягнення – до засобів осягнення мови. Домінантою «мовного етапу» філософського постмодернізму є інтертекстуальність, а відповідне їй уявлення про світ як інтертекст або «сукупність різномовних та різнокультурних просторів» дозволяє представити переклад як «семіотичний міст, що пов'язує два (й більше) простори, утворюючи таким чином нове інтертекстуальне поле, в якому переплетені інтертекстуальні зв'язки обох просторів» [Нестерова 2005: 18]. Інакше кажучи, переклад перетворюється на глобальний засіб упорядкування хаотичної інтертекстуальної дійсності, тому що «кожного разу, коли ми, врешті-решт думаємо, ми просто забуваємо, що тільки те й робимо, що перекладаємо, забуваючи, кого перекладаємо та з якої мови» [Фокин 2011: 167]. Таким чином, інтертекстуальність перекладу є інтертекстуальністю людського мислення, що в кінцевому підсумку забезпечує як саму здатність людини до пізнання – засвоєння дійсності через трансмісію «зовнішнього» у «внутрішнє», – так і спадковість людського досвіду. Водночас інтертекстуальність перекладу є міжкультурною інтертекстуальністю, за рахунок якої різні культури не тільки

отримують нові іншокультурні змісти, а й нові способи дії щодо опанування цими змістами.

Не викликає сумнівів, що переклад – явище, в першу чергу, мовне, водночас безальтернативно замикає переклад в знаковій сфері означає примітивізувати його, позбавляючи того креативного потенціалу, завдяки якому формується сучасна гуманітарна й культурна парадигма. Отже, переклад постає не лише посередником в міжкультурному й міжмовному інформативному обміні, а й передумовою будь-якого соціального та гуманітарного пізнання. Зазвичай перекладознавці наголошують на творчій природі перекладу у зв'язку з розвитком національних літератур та мов, розширенням арсеналу жанрово-стилістичних прийомів, філософський же акцент на творчій природі перекладу – принципово інший, він полягає у визначенні потрібної ролі цього складного феномену як *засобу пізнання/(само)рефлексії, засобу індивідуального та колективного розвитку й засобу формування культурного континууму*. Проаналізуємо зазначені ролі детальніше.

1.2.2. Переклад як творчий інструмент пізнання і як (само)рефлексія

Переклад – це «антропологічна константа людського буття» та «умова можливості пізнання в гуманітарних науках», але разом із тим це не чисто академічна матерія, а сфера бурхливих пристрастей. Пізнання через переклад має творчу природу, адже сполучається зі здатністю людини «утворювати потоки інновацій, які формують підґрунтя для якісних проривів у галузі культури, у галузі логіки, закладають основу для якісного розвитку особистості, спільнот, усього суспільства» [Рябова www].

Для філософської традиції поєднання слів «пізнання» та «переклад» є доволі незвичним. Пізнання найчастіше вивчають як розумову діяльність або ж як соціальний інститут, а переклад – як лінгвальний та/або культурний феномен. Встановлення взаємозв'язку між пізнанням та перекладом (пізнання як переклад і переклад як пізнання) дозволяє сфокусувати дослідницьку увагу на багатьох важливих проблемах філософії, філології, лінгвістики, психології, культурології,

антропології, історії тощо, перетворюючи сучасне перекладознавство на дійсно міждисциплінарну наукову галузь, в межах якої «поступово напрацьовується новий шар дискурсивної співвіднесеності мов, культур, способів думки, виводяться під світло свідомості раніше не осмислені взаємозв'язки, вивковується (або плететься, як килим, одночасно з різних кінців та з різних боків) загальна сфера сумірності досвіду, такого культурного осягання розумом, яка не тільки не суперечить критеріям раціональності, а й підтримує їх» [Автономова 2007: 8].

Пізнавальна роль перекладу полягає не тільки і не стільки в його функції культурного посередника, не менш важливою є роль інтелектуального стимулу – помічника працюючої думки, яку Ю. О. Сорокін визначає як «переклад не тільки з мови на мову, а й з сутності на сутність» [Сорокін 2005:46]. Звичайно ж, у перекладі неминуче присутні інтуїція, мистецтво, особистісне залучення. Проте усі ці важливі аспекти перекладу підпорядковані пізнанню, а отже, й сам переклад виступає формою пізнання, яка перетворює невербальний досвід на вербальні форми, врешті-решт, переклад проявляє себе як своєрідний рефлексивний механізм, який дозволяє по аналогії досліджувати й інші механізми людської свідомості та комунікації. Таким чином, ми переходимо від усвідомлення перекладу як універсального інструменту пізнання до перекладу як засобу пізнання суб'єктом думки (в нашому випадку перекладачем не в метафоричному, а в прямому сенсі) самого себе, тобто перекладу як (само)рефлексії.

У сучасному перекладознавстві рефлексія розцінюється як потужний методологічний інструмент, за допомогою якого уможлиблюється дослідження процесуального, діяльнісного боку перекладу через уведення в комунікативну схему перекладача як агента дії, який уважно спостерігає за розгортанням своєї думки й фіксує логіку рішень (див., наприклад, [Алексеева 2010; Богин 1989; Власенко 2010; Галеева 1997; Глазачева 2006; Залевская 2005; Зимняя 2001; Клюканов 1989; Чернов 1987]). У цьому сенсі рефлексія визначається як «процес пошуку смислу, побудований на зверненості свідомості перекладача до

сміслового континууму автора, який детермінує кінцевий результат – текст перекладу» [Власенко 2010: 142]. Рефлексивним за своєю природою є й метод автоінтроспекції (в термінології С. В. Власенко «саморефлексії»).

Зокрема, перекладач художнього твору, як вважає Н. А. Кузьміна, є не тільки творцем, а й дослідником своєї власної діяльності, яка усвідомлюється ним як «після-діяльність» чи «мета-діяльність», що передбачає «дослідження законів організації тексту-оригіналу на різних мовних рівнях» [Кузьміна [www](#)]. Таке «мета-розуміння» утворює «обов'язковий компонент професійної мовленнєвої діяльності [з перекладу], яка полягає в усвідомленні та характеристиці думки автора й засобів її вираження, тобто в *рефлексії* суб'єкта спеціальної/професійної мовленнєвої діяльності над об'єктом цієї діяльності» [Рябцева [www](#)]. Сенсом «мета-розуміння» тексту перекладачем є виявлення перекладацьких проблем, «найважливіша з яких полягає в неоднозначності перекладу – у можливості декількох перекладацьких рішень» [там само], що є одним із найважливіших проявів варіативності як творчої константи перекладу.

Втім варто наголосити, що загальнофілософське тлумачення перекладу як рефлексії є принципово відмінним від діяльнісно-методологічного, виступаючи одним із найнадійніших механізмів переносу зовнішнього досвіду у внутрішній, і навпаки. У філософському сенсі рефлексія скоріше є облігаторним способом буття людини, з яким пов'язане філософське осмислення життя. Здатність людини до рефлексії мислиться як «вихід з повної поглинутості безпосереднім процесом життя для вироблення відповідного відношення до неї, зайняття позиції над нею, поза нею, для судження про неї»; з появою рефлексії «кожний вчинок людини набуває характеру філософського судження про життя, пов'язаного з ним загального ставлення до життя» [Рубинштейн 1973: 531].

Аналізуючи рефлексію про переклад/у перекладі, ми доходимо висновку про те, що це – рефлексія нового етапу, яка виникає в нових парадигмальних умовах, тобто після проблем мови, розуміння, комунікації. Серед інших форм рефлексії, які існували в історії філософії (емпірична, логічна, абсолютна, трансцендентальна, конкретна тощо), рефлексія про переклад/у перекладі

виступає як змішана – «емпірико-трансцедентна», оскільки «спирається на конкретику перекладацьких та інших пізнавальних актів у культурі, але водночас бачить у цих актах і в самій їхній схематиці умову можливості будь-якого гуманітарного пізнання» [Автономова 2007: 486].

Переклад – важливий спосіб пізнавальної діяльності, у перебігу якої відбувається перенос текстів, смислів, концепцій з одного культурного контексту до іншого. Рефлексія над перекладом дає можливість знайти відповіді на питання, що утворюють філософський каркас цього феномену: «Що ми перекладаємо – слова чи ідеї?», «Хто перекладає і з якого права?», «Для кого і з якою метою здійснюється переклад?», «Як саме він здійснюється?» тощо. Залежно від відповідей на ці запитання переклади можуть здійснюватися по-різному: вони можуть бути орієнтовані на малопідготовленого чи на досвідченого читача; на відтворення оригіналу чи на розвиток національної мови та/або літератури; на первинне знайомство з текстом або його повторне (множинне) відтворення. Сукупність цих відповідей визначає варіативність перекладу, яка дає можливість охарактеризувати його як «глибинну» творчість.

У філософській концепції перекладу П. Рікера поняття рефлексії посідає чільне місце у зв'язку з герменевтикою як вченням про мистецтво інтерпретації. Сутність перекладу визначається ним як тлумачення, як найкращий спосіб «визначити одне через інше» [Рікер 2002: 45]. Рефлексія ж, у свою чергу, є способом осмислення перекладу, тобто способом витлумачити витлумачене. Рефлексія є «зв'язком між розумінням знаків та саморозумінням людини», і тільки «через саморозуміння ми отримуємо шанс пізнати суще». Так рефлексія «реінтегрує семантику в онтологію» [там само: 48].

Будь-який переклад є передусім інтерпретацією, а будь-яка інтерпретація «має на меті подолати відстань, дистанцію між минулою культурною епохою, якій належить текст, і самим інтерпретатором. Долаючи цю відстань, стаючи сучасником тексту, інтерпретатор може присвоїти собі смисл, з чужого він хоче зробити його своїм, власним, відповідно, він намагається досягнути розширення саморозуміння через розуміння іншого» [там само]. Таким чином, переклад – це

герменевтика, а герменевтика – це розуміння самого себе через розуміння іншого, тобто рефлексія. Тим самим у взаємних реляціях процеси перекладу, розуміння (інтерпретації) та рефлексії дають приклад герменевтичного кола.

1.2.3. Переклад як джерело вдосконалення особистості

Як зазначає М. Е. Рябова, «діяльність перекладу в мовній галузі є формою саморозвитку особистості, оскільки, перекладаючи з однієї мови іншою в умовах суспільства, яке ускладнюється..., людина розвивається інтелектуально, освітньо» [Рябова www]. О. П. Поліщук вказує на подвійну роль творчості у пізнавальному процесі, яка повною мірою характеризує й перекладацьку діяльність: творчість як «особлива діяльність людини, внаслідок якої виникають нові матеріальні та духовні цінності» має соціокультурне значення; водночас творчість є також «своєрідним способом самореалізації особистості, завдяки якому здійснюється самопізнання глибин своєї самості, розкриваються й осмислюються горизонти власного духовного життя, відбуваються катарсичні та компенсаторні процеси», тобто феноменом індивідуального значення [Поліщук 2007: 153].

Переклад – не просто заміна слів однієї мови словами іншої, а розвиток інтелекту: засвоюючи нову мову, перекладач водночас засвоює її культуру, отже цей двобічний процес призводить, по-перше, до індивідуальних змін, а по-друге, через індивідуальні зміни – до змін масових, суспільних. Таким чином, підвищується культурний потенціал людини, що врешті-решт дає новий стимул розвитку як самої цієї особистості, так і суспільства в цілому.

Людина протягом своєї історії послідовно – свідомо чи несвідомо – ускладнює свій світ і спосіб буття, наслідком чого є нарощування потенціалу людської діяльності, її здатності теоретично й практично розширювати та поглиблювати проникнення у дійсність, яка ще вчора залишалася незасвоєною, непізнаною й непізнаваною. Однією з форм реакції людини на ускладненість суспільних практик є *інтенсифікація комунікації*, під якою розуміються «зростаючі за масштабами і швидкістю зміни характеру та змісту спілкування

людей – носіїв різних мов, культур, формування глибинніших смислів» [Рябова 2008: 167]. В контексті глобальних змін соціуму, що трансформується, людям все частіше доводиться спілкуватися з представниками інших культур, які зазвичай є також носіями інших мов. Переклад, таким чином, виступає засобом вирішення іншої гуманітарної проблеми, яка останнім часом привертає все більше дослідницької уваги філософів (але не перекладознавців!), – проблеми *іншомовності*.

Іншомовність як соціокультурне явище є потужним джерелом різноманітності у суспільстві, передусім різноманітності передумов творчого розвитку особистості. Іншомовність – особливий інститут, що породжує різноманітність та утворюється «внаслідок інтенсифікації діалогічного навантаження, діалогічної активності особистості на кордонах між мовами, тобто, інакше кажучи, на кордоні між двома або більше елементами різноманіття» [Ахизер www]. Було би помилкою зводити значення іншомовності до запозичення елементів іншої мови. Це лише перша ланка в процесі ускладнення суспільства й ускладнення особистості. Іншомовність потрібно оцінювати у площині розвитку та вдосконалення кожної з мов, що вступають у процес взаємопроникнення, як «результат проблематизації перекладу між ними» [там само]. Звідси необхідність теоретичної розбудови категорії *перекладу-інтерпретації* як «потoku новизни (смыслів) через інтерпретацію, де переклад підіймається до рівня перекладу смислів однієї культури мовою смислів іншої, до перекладів вищих узагальнень, до розуміння цінності, специфіки інших культур» [Ахизер 2005: 142]. Категорія «перекладу-інтерпретації» надає необхідної глибини поняттю іншомовності, виступаючи формою саморозвитку особистості, оскільки, здійснюючи акт інтерпретації в умовах сучасного ускладненого суспільства, людина розвивається інтелектуально, шукає якісно нових рішень проблеми міжкультурного розмаїття. Зростає культурний потенціал людини, що врешті-решт дає новий стимул розвитку особистості й суспільства в цілому, розвитку нових відносин як всередині культури, так і між людьми різних культур. Такий переклад є

«найглибшою узагальнюючою творчістю, необхідною для відтворення» [Ахмезер www].

Іншомовність має аксіологічно дуальну природу. Її негативним аспектом є протиставлення/протистояння груп людей на мовній основі, через яке можуть виникати конфлікти, спричинені нерозумінням/непорозумінням, комунікативними невдачами, недостатньою здатністю до діалогу для прийняття ефективних рішень. Позитивним аспектом іншомовності є можливість доступу до культурного потенціалу інших країн та народів, а також можливість отримання стимулу розвитку творчих здібностей суб'єкта. Позитивний потенціал іншомовності реалізується у творчому розвитку людини внаслідок «стимулювання зростання його здібностей до вирішення все більш складних завдань, що сприяє становленню особистості». Такий результат наступає як «наслідок орієнтації людини на позитивні можливості зростання різноманітності» [Рябова 2008: 170].

Отже, значення перекладу як засобу самовдосконалення неможливо переоцінити. Починаючи з позитивного впливу на розвиток пам'яті, інтелекту, уяви, дикції, риторики, комунікаційних навичок тощо й закінчуючи можливістю вийти за межі «зачарованого кола» рідномовного культурного середовища, переклад дозволяє людині творчо зростати, прагнучи все нових звершень не тільки професійного, а й особистісного характеру. Так створюється діалектична залежність між рівнем професійної майстерності перекладача і його роботою з текстами підвищеної складності. Про таке перекладацьке самовдосконалення, викликане природою перекладу як діяльності й культурно-історичною специфікою тексту-джерела, писав колись Г. М. Іваниця: «Перекладач античних творів в XX столітті не може бути тільки перекладачем. Це до певної міри могло бути припустимим в XVIII – XIX ст., коли більший зв'язок з античністю давав можливість сподіватися, що переклад викличе у читача потрібні асоціації і всі натяки твору стануть йому зрозумілими. У читача XX століття цих асоціацій нема. <...> Перекладач повинен взяти на себе обов'язки коментатора і зробити

перекладений твір зрозумілим не тільки в цілому, а й в деталях» [Іваниця 2011: 89–90].

Досліджуючи глибинні мотиваційні механізми перекладацької діяльності, П. Рікер ставить запитання: «Чим керується перекладач?». І дає відповідь – «бажанням перекладу». Чисте бажання як естетико-психологічна категорія, проте, має цілком матеріальні культурні наслідки, адже перекладачі, окрім естетичного задоволення, «формування себе» і «самовиховання», «як безкоштовний додаток, якщо можна так висловитися, також заново відкривали для себе свою рідну мову та її ще не використані ресурси» [Рікер 2007: 298]. У М. Т. Рильського є з цього приводу чудова алегорія, в якій перекладач уподібнюється до мисливця: «Коли мисливець підходить до луку чи болота, багатого на дичину, його охоплює радісне передчуття щасливого полювання. Разом із тим, він напружує всі свої сили, щоб полювання було справді вдалим. Адже повинен він показати тут знання особливостей, “звичаїв” птиці, – а вони одні у бекасів, інші у дупелів, знов-таки зовсім інші у качок, – взяти до уваги рельєф місцевості, напрям вітру і т. ін., нарешті виявити свою стрілецьку вмілість! Щось подібне переживає літератор, беручись до перекладу художнього твору. Тут і віра в майбутні досягнення, і свідомість неабияких труднощів, і мобілізація всіх знань, досвіду, технічних прийомів, які щоразу по-новому, залежно від індивідуальності перекладуваного автора, треба застосувати» [Рильський 1975: 79]. В той же час переклад не тільки виступає основою та джерелом творчого самовдосконалення особистостей перекладача й реципієнта, а й утворює міцне підґрунтя для безперервності культурного розвитку у світових масштабах.

1.2.4. Переклад як складова формування культурного континууму

У науковому перекладознавчому просторі зростає усвідомлення глобальної посередницької ролі перекладу як засобу формування національного та міжнаціонального культурного простору. Переклад з'єднує країни, народи й культури як на синхронному рівні (в географічній площині), так і на

діахронічному рівні (у часовій площині). В аспекті (між)культурного посередництва ми хотіли б акцентувати творчу природу перекладу, адже «сам термін “творчість” вказує і на діяльність особистості, і на створені нею цінності, що з фактів її персональної долі перетворюються на факти культури» [Ярошевский 1985: 14]. Вважається, що лише культурний вимір дає можливість адекватно визначити категорію творчості, відокремивши її від ширших понять розвитку та еволюції. Очевидним є добре усвідомлений теоретиками та практиками перекладу факт, що кожний переклад є не тільки мовним, а й концептуальним та культурним явищем, і тому не існує лише перекладу з мови на мову, а завжди тільки переклад з культури на культуру. Саме тому перекладна література, важливою складовою якої є трансляція фонових значень іншого світу, чинить величезний вплив на культуру повсякденності [Люсый 2003].

Більшість культур сформувалося за безпосередньої участі й під впливом перекладу в його різних іпостасях: усного перекладу, письмового перекладу, а також під впливом трансляції жанрів, мотивів, сюжетів і навіть способу життя (інтертекстуальна функція перекладу), що й утворює широку культуруутворюючу сутність перекладу. Один із засновників культурознавчого напрямку у сучасному перекладознавстві, А. Лефевр, вважає, що «переклади, чинять значний вплив на взаємопроникнення літературних систем, не тільки проектуючи образ окремого автора або твору в іншу літературу..., а й додаючи нові інструменти поетичної майстерності та торуючи шлях до змін її функціональної складової» [Lefevere 1992: 38].

Розподіл культур на «первинні» та «вторинні» у перекладознавчому сенсі пропонує Н. Л. Галеева. «Первинні» культури Давньої Греції, Китаю, Індії, вважає дослідниця, були достатньо самодостатніми, аби випрацьовувати усі необхідні культурні цінності, які пізніше шляхом різного роду взаємодій, не останнє місце серед яких посідав переклад, передавали іншим культурам. Як правило, «первинні» культури були індиферентними до перекладу, адже не мали необхідності ані в текстах, ані у впливах з боку інших культур [Галеева 2006 (а):

30]. Взагалі поняття «іншості» (*otherness*) посіло одне з провідних місць у культурологічній парадигмі перекладознавства, оскільки дозволяє дослідникам виокремлювати й описувати (іншо)культурні явища у їхньому взаємозв'язку та взаємовпливі. Переклад, таким чином, перетворюється на «історичну подію», що породжує «співіснування різних культур» [Бевз 2010: 12–13].

Українська культура у цьому розподілі, безумовно, має бути охарактеризована як вторинна*, про що пише Р. П. Зорівчак, порівнюючи особливості формування українського літературно-культурного континууму з фінським, індійським, ізраїльським тощо: «Без історії українського художнього перекладу немає історії української культури і, отже, української нації <...> Саме тому перекладна література, починаючи від старокиївської доби, відіграє надзвичайно важливу роль у нашому культурному житті і як зберігач духовних цінностей, і як виховний засіб, і як засіб самовиразу нації та збагачення спроможностей рідної мови» [Зорівчак 2007: 4].

Філософія пропонує розглянути проблему культурної взаємодії за посередництва перекладу у світлі його головної антиномії «одомашнення» – «очуження», яка не може бути ані діалектично синтезована, ані знята як така, що визначає весь перебіг дискусії про переклад протягом останніх двохсот років. Отже, прийняття за основу однієї з двох можливих стратегічних позицій скеровує й структурує усю подальшу роботу перекладача. Якщо орієнтуватися виключно на «автора», то переклад може не «вписатися» в іншомовний культурний контекст. Натомість, якщо переоцінити значення «читача», то переклад може взагалі втратити свій самобутній статус, розчинившись у приймаючій культурі.

Іншим наслідком дії головної антиномії перекладу є визнання обмеженості будь-якого перекладу, який не передає «абсолютно» все з оригіналу, неминуче залишаючи щось неперекладеним. Що саме – вирішує перекладач, реалізуючи таким чином свій творчий потенціал. У той же час свобода вибору перекладача

* Характеристика культури як «вторинної» в аспекті перекладу не несе звичної для цієї лексеми негативної конотації.

так само є завжди обмеженою, що визначає активацію механізму компенсації: те, що неможливо висловити на одному рівні, можна спробувати перекласти через інший. Будь-хто, хто хоч раз порівнював переклад із першотвором, на власні очі міг упевнитися в тому, «як по-різному розподіляються в оригіналі та перекладі можливе й неможливе, місця абсолютних примушувань (силувань) та місця відносної свободи, як при перекладі текстів різного роду на загальномовні обмеження накладаються шари інших обмежень» [Автономова 2007: 498].

Переклад є засобом подолання не тільки мовного, а й культурного бар'єрів, які є тісно взаємопов'язаними. Однак, на думку С. Г. Тер-Мінасової, культурний бар'єр набагато небезпечніший за мовний через те, що «він схований за завісою впевненості, що своя культура – єдино можлива, правильна й нормативна (просто – «нормальна»), а усвідомлення цієї перешкоди у спілкуванні людей відбувається в момент зіткнення або конфлікту своєї та чужої культур» [Тер-Минасова 2008: 68]. Якщо уважно проаналізувати цю тезу, побачимо, що в ній міститься передумова для творчого розвитку особистості, адже конфлікт – це форма протиріччя, а протиріччя, точніше, його вирішення, є головним джерелом будь-якого розвитку: «Оскільки в цьому випадку йдеться про іншомовний текст, творцем якого є індивід як представник окремої культури, то саморозвиток індивіда необхідно пов'язаний з вирішенням цієї форми протиріччя – протиріччя культур» [Рябова [www](#)]. Варто додати, що подолати негативний вплив культурного бар'єру перекладачеві допоможе усвідомлення принципу культурного релятивізму, згідно з яким поведінку людей, в тому числі й мовленнєву, треба оцінювати в рамках їхньої власної культури, а не з позицій інших культур, які можуть вважати таку поведінку «безглуздою чи навіть варварською» [Бурас 2011, див. також Грушевитская 2003].

Культурно-філософське значення перекладу полягає в тому, що він виступає засобом з'єднання, «формування там, де існує розкол, загроза катастрофи зіткнень культурних спільнот, де кожна з них, хоча й має свою логіку, в дійсності є лише уламком раніше єдиної логіки, уламком потенційно руйнівним, небезпечним для суспільства» [Рябова [www](#)]. Таким чином,

інтеркультурна значущість перекладу полягає в тому, що він створює базис для об'єднання людей на новій культурній основі.

М. Е. Рябова висуває цікаву тезу про переклад як культурний синтез, який, за її визначенням, є «постійним іманентним процесом культури, мови, уміння, здатності узагальнювати, новим сенсом, що отримується в результаті творчого пошуку людини» [Рябова 2008: 173]. Виходячи з цього, нагальною потребою суспільства є здійснення синтезу існуючого розмаїття культур, а відсутність такого процесу, відповідно, є постійною загрозою будь-якому суспільству.

Тема перекладу як засобу здійснення діалогу культур може бути розвинена з позицій *теорії діалогу* М. М. Бахтіна, в розумінні якого діалог перетворюється з вузького філологічного на широке філософське поняття, що «пронизує усе людське мовлення та всі відносини й прояви людського життя, взагалі все, що має смисл і значення» [Бахтин 1979(б): 49]. Внаслідок такого підходу поняття діалогу/діалогічності стає дотичним як аналізу відносин між мовою й текстом, так і широкому антропологічному й онтологічному аналізу: «Бути – означає спілкуватися діалогічно. Коли діалог закінчується, закінчується все. Тому діалог, по суті, не може і не має закінчитися». І далі: «Все – засіб, діалог – мета. Один голос нічого не закінчує й нічого не вирішує. Два голоси – мінімум життя, мінімум буття» [там само: 294]. Отже, діалог у М. М. Бахтіна є творчим способом пізнання, оскільки являє собою об'єктивацію персонального знання, так само як і спосіб возз'єднання його суб'єктів.

Свій подальший розвиток концепція діалогічності знайшла у працях відомого філософа В. С. Біблера, автора *теорії діалогу культур*, на думку якого діалог у своєму культурному вимірі – це діалог різних культур, що здійснюється «як безкінечне розгортання та формування все нових смислів кожного феномена культури, образу культури, витвору культури, що вступають у діалог, тобто того трансльованого у твір суб'єкта (точніше – особистості), що здатен безкінечно – у відповідь на заперечення або згоду свого другого “Я” (читача, глядача, слухача) – поглиблювати, розвивати, перетворювати свою особистість, своє неповторне буття» [Біблер 1991].

Міжкультурний діалог, здійснюваний шляхом перекладу, реалізує дуальну опозицію «своя культура – інша культура» [Рябова 2008: 175]. Отже, він виступає формою діалогічних відносин, які можна описати через взаємопроникнення та взаємовідштовхування різних культурних полюсів. Подібна дуалізація перекладу є необхідною передумовою для формування культурного континууму як нового смислу, нового результату творчості, нового етапу розвитку людських здібностей.

1.3. Психологія творчості у перекладі

Визначившись із філософським (метафізичним) розумінням творчості у перекладі, перейдемо до виявлення тих відчутних ознак, маніфестація (матеріалізація) яких у перекладі перетворює його на акт і продукт творчої дії та/або прояв креативності перекладача як агента цієї дії. Зробити це можна лише на основі усвідомлення психологічної природи творчості, адже саме становлення психології як науки про поведінку людини та її психічні процеси дало поштовх для системного дослідження творчості в термінах гуманітарної антропоцентричної парадигми.

1.3.1. Перекладацька творчість у світлі психологічних теорій

В історії психології можна виокремити три головних позиції стосовно природи творчості. Згідно з першою, інтелект та креативність вважаються єдиною людською здібністю вищого плану, що фактично є «редукцією креативності до інтелекту» [Березина 2008: 92; див. також Айзенк 1995]. Відповідно до другої позиції, креативність має бути відмежована від інтелекту, оскільки творчість – це не адаптація людини до світу, а його перетворення нею. Причиною творчості в такому розумінні є дезадаптація людини, її неприлаштованість до навколишнього природного та соціального світу, що змушують індивіда творити у надії подолати цю відчуженість [Дружинин 1999: 19]. Згідно з третьою позицією, інтелект і креативність є різними категоріями,

між якими існує доволі чіткий зв'язок: творчих здібностей як таких не існує, а творча діяльність людини визначається скоріше особливими рисами характеру, ніж власне здібностями [Березина 2008; Torrance 1964]. Сучасні дослідження схильні уникати будь-якої категоричності, однозначно розмежовуючи або сплавляючи воєдино інтелект та креативність.

Значний вплив на формування теорії креативізму мав Дж. Гілфорд, який першим вказав на існування двох принципово відмінних типів розумових операцій: *конвергенції* та *дивергенції*. Оскільки дивергентне мислення припускає варіювання шляхів рішення проблеми, що призводить до неочікуваних висновків та результатів, воно має ототожнюватися з творчістю [Гілфорд 1965]. Виходячи з цієї ментальної опозиції, переклад можна охарактеризувати як ***дивергентний процес***, адже текст оригіналу, розташований в новому для себе культуромовному просторі, отримує імпульс до саморозвитку, своєрідного смислового розгалуження, причому його «дивергентність посилюється з появою нових перекладів того самого оригіналу, творів того самого автора, формуючи певний субпростір, що належить даному тексту або автору» [Нестерова 2005: 298].

Головними та взаємозалежними ознаками дивергентності є ***невизначеність*** та ***різноманіття*** [Богоявленская 2004: 60]. Тут пригадуються слова Ф. Шлегеля, який назвав переклад непевним/невизначеним, безкінечним заняттям, яке при цьому завжди залишається недосконалим наближенням. Перекладач, намагаючись розшифрувати одні невизначеності, породжує інші – нові смислові невизначеності, розшифровувати які належить читачу перекладу: «У процесі знаходження вірного значення семантична невизначеність якогось певного мовного знака – слова, звороту, речення – часто призводить до абсолютно неочікуваних перекладацьких рішень» [Нестерова 2005: 271].

Г.-Г. Гадамер розглядає проблему невизначеності перекладу з позицій герменевтики і подає її в дещо песимістичному ключі. Доречно повністю навести його міркування з цього приводу у статті «Мова та розуміння»: «Справжня біда перекладу в тому, що єдність замислу, що міститься в реченні,

неможливо передати шляхом простої заміни його членів відповідними членами речення іншої мови, а перекладені книги являє собою, зазвичай, справжні чудовиська, це – набір літер, з яких вийняли дух. Унікальна властивість мови, яка втрачається у перекладі, полягає в тому, що будь-яке слово в ньому породжує інше, кожне слово в мові, так би мовити, пробуджується іншим, викликаючи до життя нові слова та відкриваючи шлях для мовленнєвого потоку. Перекладене речення, якщо тільки шановний перекладач не змінив його так, що перестасмо бачити живе речення оригіналу, яке стоїть за ним, – все одно, що карта порівняно з ландшафтом» [Гадамер 1991: 59]. Невизначеність семантичної інтерпретації не стоїть на заваді перекладу, вважає В. Н. Комісаров, розглядаючи цю проблему під іншим кутом – з позицій теорії комунікації. Кожен із комунікантів володіє власним знанням мови (ідіолектом) та власними фоновими знаннями, внаслідок чого сприйняття одного й того самого висловлювання ними ніколи не буде тотожним. Тому фактично кожний текст існує неначе у двох іпостасях – «текст для мовця» й «текст для слухача» [Комиссаров 2001: 38], а оскільки за умов міжмовної комунікації кількість потенційних реципієнтів-читачів, як правило, є невизначеною, варіантів інтерпретації перекладеного тексту теж існує безкінечна кількість, а отже, теоретично можливою є й безкінечна кількість перекладів цього тексту. Таким чином, як можна побачити, невизначеність як ознака творчої природи перекладу пов'язується з ознакою різноманіття, яка в перекладознавчому вимірі характеризується як проблема множинності засобів здійснення перекладу та перекладів як кінцевих творчих продуктів.

Погляд на переклад як на процес, який генерує різного роду семантичні невизначеності, представлений у праці *“The Craft of Translation”* американських дослідників Дж. Бігенета та Р. Шульте, які стверджують, що суть відношення перекладача до тексту оригіналу полягає у знаходженні все нових невизначеностей, адже в перекладі апріорі немає й не може бути «визначених відповідей», а тільки спроби їх знайти у відповідь на стан невизначеності,

спричинений асиметричною взаємодією між планом змісту й планом вираження мовної одиниці [Biguenet 1989: X].

Іншим видатним досягненням Дж. Гілфорда у царині дослідження креативності є те, що він, спираючись на експерименти, проведені на основі самостійно розроблених психометричних тестів, вперше запропонував спочатку чотири, а потім шість параметрів креативності: (1) здатність до виявлення та постановки проблем; (2) здатність до генерації великої кількості ідей; (3) гнучкість – здатність до продукування різноманітних ідей; (4) оригінальність – здатність відповідати на подразники нестандартно; (5) здатність удосконалювати об'єкт, додаючи деталі; (6) здатність вирішувати проблеми, тобто здатність до аналізу та синтезу [Гилфорд 1965].

Головне зауваження до Гілфордового підходу полягає в тому, що в його параметрах креативності відсутня *новизна*, яка має передусім характеризувати будь-який творчий здобуток. Натомість надмірно акцентується оригінальність, яка трактується просто як щось маловірогідне, тобто чисто статистично. Ми вважаємо, що істинне значення оригінальності полягає у здатності створювати щось самостійно, адже «такий погляд на оригінальність означає, що вона свідчить про наявність продуктивного процесу», на відміну від дії «за зразком» [Богоявленская 2004: 58].

Релевантність критеріїв творчості відносно перекладу встановлюється насамперед і переважно емпіричним шляхом, а безпосередні та опосередковані вказівки на їхню дію можна знайти в численних спогадах перекладачів-практиків. Зупинимось детальніше на критеріях *новизни* й *оригінальності*, адже саме вони, на перший погляд, можуть здатися найдошкульнішими ланками творчого перекладацького ланцюга.

Лінгвістична теорія перекладу намагалась визначити «лінгвістичне коріння» творчості у перекладі у вузькому й широкому сенсах: «У вузькому сенсі терміну під творчістю мається на увазі створення чогось, чого до того не існувало, чогось *істинно нового* (виділено нами – О. Р.). За такого розуміння перекладацької творчості вона видається достатньо рідким явищем»

[Комиссаров 1999(б): 19]. Суб'єктивність такого тлумачення креативності, на думку автора, зумовлюється тим, що «саме поняття “нового” є занадто суб'єктивним і невизначеним», а отже, «якась вдала знахідка може здаватися перекладачеві новим відкриттям, а в дійсності становити собою типовий прийом, який неодноразово використовувався іншими перекладачами при вирішенні аналогічних проблем» [там само: 19–20]. Таким чином, доцільніше вдатися до широкого розуміння перекладацької творчості, яке охоплює «усі випадки, коли перекладач приймає рішення інтуїтивно, не керуючись будь-яким прескриптивним чинником, що визначає цей вибір», тим більше, що «на основі широкого розуміння перекладацької творчості видається можливим виділити й дослідити щонайменше три види творчих операцій: інтерпретацію, вибір та інновацію» [там само: 20].

Слід зауважити, що, якщо «вузьке» розуміння перекладацької творчості, яким би обмеженим в очах відомого вченого воно не було, цілком вписується у лінгвістичний підхід до дослідження перекладу (перекладацька творчість як мовотворчість), то запропоноване ним «широке» тлумачення вимагає більш критичного осмислення. По-перше, ототожнювання творчості й інтуїції є занадто спрощеним, адже остання є лише однією, нехай і доволі важливою, складовою цього складного феномену; по-друге, саме поняття інтуїції, так би мовити, «опирається» застосуванню систематичного, методологічно вивіреного аналізу через принципову неможливість логічного підходу до її вивчення, через що гіпотеза В. Н. Комісарова має, по суті, декларативний характер; по-третє, ані інтерпретація, ані прийняття рішень (які насправді є ланцюгами творчого процесу) не можуть мати виключно інтуїтивний (тобто неусвідомлений, не пов'язаний з логікою міркувань) характер.

Водночас, припускаючи можливість новаторства у перекладі на мовному рівні, лінгвістична теорія перекладу категорично відмовляла у новизні тексту перекладу як творчому здобутку, виходячи з «презумпції ідентичності», в основі якої перебувають ключові поняття еквівалентності та адекватності, на яких, власне, ця теорія й побудована. «Презумпція ідентичності» полягає в тому, що

реципієнт сприймає перекладений твір так, начебто він і є оригіналом, тобто «переклад повністю замінює вам оригінал, ви функціонально ототожнюєте ці два тексти, об'єднуєте їх в єдине ціле» [Комиссаров 2001: 42]. Дію функціонального ототожнення підсилює ототожнення змістове та структурне. Змістове ототожнення полягає в тому, що реципієнти вважають, що зміст перекладу ідентичний змістові оригіналу, а структурне – передбачає, що переклад відповідає оригіналові не тільки в цілому, а й у деталях. Висновок такий: «Для читача перекладу текст перекладу служить повноправним представником оригіналу, він начебто і є оригіналом. Інакше кажучи, в процесі міжмовної комунікації тексти оригіналу та перекладу виступають як комунікативно *рівноцінні іпостасі того самого тексту* (виділено нами – О. Р.)» [там само: 43].

Принципово інший погляд на творчу новизну й оригінальність перекладеного тексту пропонує культурологічний підхід, в межах якого переклад визначається не як «копія» або «рівноцінна іпостась» оригіналу, а як повноцінний творчий продукт, для чого в парадигму перекладознавчих досліджень вводиться низка термінів, спільною рисою яких є акцентуація творчої природи перекладу: «переписування» (*translation as rewriting* – переклад як переписування), «заломлення» (*translation as refraction* – переклад як заломлення), «нове життя» (*translation as afterlife* – переклад як нове життя) та «видимість (помітність)/невидимість» (непомітність)) (*translator's visibility/invisibility* – видимість (помітність)/невидимість (непомітність) перекладача).

Ідея А. Лефевра про переклад як переписування/заломлення [Lefevere 2000] ґрунтується на постмодерністському принципі інтертекстуальності, який ставить під сумнів саму концепцію оригінальності літературної творчості, адже «тексти не з'являються нізвідки, вони повертаються як змінені форми текстів, що існували раніше, тобто як інтертексти; немає початку і немає кінця, є тільки безкінечна текстова діяльність, що складається із сукупності складних перетворень, під час яких тексти асимілюються, запозичуються та

переписуються» [Loffredo 2006: 9]. А. Лефевр обґрунтовує неминучість суттєвих творчих перетворень у перекладі, які зрештою визначають новизну й оригінальність перекладеного («переписаного») тексту, вимогами соціокультурного, ідеологічного, історичного й історико-літературного контекстів, в межах яких він відбувається: «Переписування є маніпуляцією, здійснюваною на службі влади, і у своєму позитивному сенсі сприяє еволюціонуванню літератури й суспільства. Переписування може запроваджувати нові поняття, нові жанри, нові інструменти, а історія перекладу також є історією літературних інновацій, історією того, як одна культура впливає на формування іншої» [Lefevere 1992: VII].

Погляд на переклад як «нове життя» оригіналу запропонував В. Беньямін. Згідно з традиційними уявленнями про переклад, автор та перекладач, так само як оригінал і переклад, перебувають у вертикальних ієрархічних відношеннях (звичайно ж, з автором та оригіналом у домінуючих позиціях), які дають можливість чітко відмежувати «літературну творчість автора (як створення, оригінальність та інновацію) від підлеглості/покірливості перекладача, чиїм завданням є передача неушкодженими як форми, так і змісту вихідного твору (переклад як репродукція/відтворення та деривація)» [Loffredo 2006: 3]. Проте сама нездійсненність завдання перекладу, сформульованого таким чином, є головним аргументом проти підпорядкованого/другорядного статусу перекладу. Позиція В. Беняміна щодо місіонерського обов'язку перекладу змінює усталену ієрархію, викриваючи, що першотвір залежить від перекладу, який забезпечує йому нове життя, адже «у своєму новому житті, яке неможливо було б назвати так, якби воно не передбачало трансформації та оновлення чогось живого, оригінал переживає зміну» [Benjamin 2000: 17].

Радикальна культурологічна переакцентуація перекладу закономірно змістила фокус дослідницької уваги з тексту оригіналу на особистість перекладача як джерело креативності й агента творчої дії. Більше того, визнання творчого внеску особистості перекладача становить важливий етап в усвідомленні глибинних зв'язків між первинною літературною творчістю та

перекладом, особливо тому, що подібність творчих процесів в межах цих двох видів діяльності стає очевидною.

Можливо, розташування особистості перекладача в центрі культурологічних перекладознавчих студій і свідчить про «смерть автора» в Бартовому сенсі [Барт 1989] як про відмову від визнання його монополії на джерело сенсу та неможливості різних інтерпретацій, але для нас важливішим є те, що така позиція передусім вказує на «народження перекладача» як співавтора. У зв'язку з цим концептуалізація Л. Венуті «не/видимості» перекладача є на сьогодні найбільш систематизованою науковою спробою врятувати перекладача від анонімного статусу [Venuti 2004].

Завершуючи короткий огляд, присвячений лінгвокультурологічній аргументації тлумачення тексту перекладу як нового й оригінального – а отже, й творчого за природою – витвору словесного мистецтва, створеного на засадах цільового культуромовного середовища, хотілося б додати, що іноді «новаторські» ідеї, які викликають повсюдне захоплення й поширюються світом у вигляді найсучасніших теорій, не є аж такими новими в очах перекладознавців попередніх генерацій. У зв'язку з цим наведемо красномовну цитату з роботи українського перекладача, теоретика й критика перекладу О. Л. Кундзіча: «Лоза входить корінням у наш ґрунт, а, як сказав мені старий винороб на Закарпатті, від нового ґрунту – новий букет у вині. Перекладений твір стає своїм, тому що навіть за ідеальної тотожності з оригіналом переклад вносить у твір нове, національне, бо народ приймає чужий художній скарб не на математичні знаки, а на образи своєї мови, в яку він вклав своє натхнення, свою творчість як основний капітал. Народ – через перекладача – ніби піддає іншомовний твір термообробці своєю духовною енергією, що постійно діє в його мові. Саме це і дає право вважати перекладений твір своїм, це й робить його твором даної мови» [Кундзіч 1973: 192].

Таким чином, у сьогоденнішньому перекладознавстві, з одного боку, присутнє достатньо традиційне лінгвістично-орієнтоване розуміння перекладу як вторинної (репродуктивної) текстової діяльності і, відповідно, тексту перекладу

як **вторинно-несамостійного** тексту – «двійника або копії» оригіналу. З іншого боку, з позицій культурологічного підходу, наводяться переконливі міркування про переклад як креативну продуктивну діяльність і, відповідно, про текст перекладу як **вторинно-самостійний**, тобто такий, у створенні якого задіяне креативне начало перекладача як носія іншої мови та культури.

Значний внесок у розбудову сучасних уявлень про психологічну природу творчості, її структуру та механізми дії зробили представники гештальтпсихології, які вважали, що первинним і головним змістом будь-якого психічного процесу є не окремі елементи – відчуття, а цілісні ментальні утворення – *гештальти* [Тихомиров 2002: 252], причому цілісне бачення будь-якої ситуації може за необхідності переструктуровуватися, що, відповідно, спричиняє й зміну зони пошуку її рішення [Когнитивная 2002: 206]. Таке миттєве переструктурування бачення суб'єктом проблемної ситуації, що супроводжується значним емоційним сплеском, отримало від К. Дункера назву «інсайт»: «Вирішальні моменти в процесах мислення, моменти раптового розуміння, “ага-переживань”, виникнення чогось нового завжди є поряд з тими моментами, коли відбувається раптове переструктурування матеріалу, що мислиться, моментами, коли щось “перегортається”» [Дункер 1965: 131]. Інсайт грає роль своєрідного лакмусового папірця творчості, його часто прирівнюють до інтуїції [Тихомиров 2002: 79] та/або натхнення [Ильин 2009: 76], які в ситуації перекладу, як ми це бачили раніше, часто ототожнюються з істинним проявом перекладацької креативності.

В аспекті дослідження інтуїції у перекладі цінний емпіричний матеріал надають спогади перекладачів про особливості здійснення ними своєї діяльності, в яких можна побачити вражаючі аналогії з етапами творчості, виокремленими психологами. Цитати говорять тут самі за себе. Ось як, наприклад, характеризує свій творчий метод С. Флорін: «А коли після своєї технічної, ремісничої обробки..., пробившись крізь перепони слів, імен і виразів, знайшовши вільний доступ до образів і думок, і після внутрішнього “злиття” з автором, із дійсністю, яку він змальовує, з його героями, оточенням, епохою,

стилем і всім іншим, що криється поміж рядків (*фаза підготовки* – О. Р.), я врешті-решт сідаю перекладати: відкриваючи, а не “закриваючи”, як Дідро, оригінал, я починаю писати прямо на машинці – без чернеток. Ці чернетки – в моїй картотеці, в моїх роздумах, моїх намаганнях вникнути в книгу. Я можу переривати свою роботу, виходити, повертатися і починати з півслова. Але я завжди перекладаю послідовно, не залишаючи важкі місця “на потім”, тому трапляється подовгу “сидіти на міліні” (*фаза інкубації* – О. Р.), чекаючи на натхнення (*фаза інсайту* – О. Р.)» [Флорин 1983: 165–166]. Далі перекладознавець у метафоричній формі описує стан перекладацького інсайту: «Коли молоко на плиті кипить і вже біжить, немає часу пригадувати температуру кипіння на якійсь висоті над рівнем моря, та й не варто, потрібно хапати каструлю та знімати її з вогню. Коли перекладаєш і думка бурлить і біжить, теж немає часу пригадувати настанови теорії перекладу, – потрібно хапати думку, поки не збігла. Теоретики потім розберуть, що й як було і що до чого. Але в обох цих випадках слід бути готовим до раптового кипіння, аби не хапати і молоко, і думку голими руками: з теорією треба бути знайомим заздалегідь – твердо знати, що це кипіння настане, і як тоді можна або необхідно буде діяти» [там само: 176–177].

Зовсім з іншого боку аналізує проблему перекладацького натхнення О. Л. Кундзіч, зазначаючи, що його відсутність перетворює творчий акт на ремісницький: «Для людини, непричетної до перекладу, суть його здається примітивною, елементарною. Читаєш іншомовну фразу і пишеш її рідною мовою. Немудра річ. Так і в лабораторії за формулою складу роблять органічну речовину. І справді, перекладач фразу за фразою переписав іншомовний твір своєю мовою – над чим тут міркувати критикові? Але часто буває – в сумлінно і правильно перекладеному творі поезія оригіналу не підняла крил, душа його не ожила, читач не прийняв твору, не взяв його до вжитку, не цитує, закохавшись, полемізуючи, працюючи й борючись, не живе з ним, – твір не ввійшов у літературу, книжка простояла на полицях роки чи й десятиріччя, поки не додумались, що її, власно, не відтворено. Усі фрази від заголовка до підпису

перекладено, а натхнення твору не ожило. Так у лабораторії ретельно за формулою сполучені елементи білка не стають органічною речовиною» [Кундзіч 1973: 189–190].

Отже, чим є творчість зі створення тексту перекладу: результатом холодного розуму або афектом, пориванням почуттів, що часто має інтуїтивний характер натхнення? На думку психологів, на це питання немає однозначної відповіді, що, очевидно, пов'язано з існуванням двох типів творчих особистостей. Якщо для одних «натхнення – це щось спонтанне, неочікуване, таке, що не можна викликати напругою волі», то «творці другого типу працювали постійно, щоденно, не розраховуючи на появу натхнення» [Ильин 2009: 118–119]. Ці типи творчих особистостей відповідають виділенням К. Г. Юнгом «мимовільним креативам, які володіють автономним творчим комплексом» та «довільним креативам, які володіють свідомою установкою на творчість» [там само: 119].

В наступних підрозділах спробуємо схарактеризувати перекладацьку творчість, «вписавши» її в існуючі типології цього феномену, а також приділимо увагу психологічним характеристикам перекладача як агента творчої дії.

1.3.2. Класифікаційний аналіз перекладацької творчості. Творчість перекладача як співтворчість

Важливим питанням для нас є природа перекладацької творчості, визначення якої спробуємо здійснити, виходячи з існуючих типологій. Відомою є точка зору С. Л. Рубінштейна, який вважав, що «творчою є будь-яка діяльність, яка створює щось нове, оригінальне, що при тому входить в історію розвитку не тільки самого творця (творчість як самовдосконалення – О. Р.), а й науки, мистецтва тощо» [Рубинштейн 2003: 478]. Таким чином, в основу типології різновидів творчості може бути покладена будь-яка класифікація видів діяльності, адже кожен із них має «свої більш-менш специфічні інтелектуальні завдання, свої навички, автоматизовану “техніку” та свої форми творчості» [там само]. Проблема полягає в тому, що переклад неможливо однозначно

асоціювати з жодним із виділених С. Л. Рубінштейном видів діяльності – ані з працею, ані з наукою, ані з мистецтвом, ані з грою, – хоча очевидним є й те, що у перекладі так чи інакше репрезентований кожен із зазначених креативних діяльнісних різновидів.

Сучасна психологія і далі «прив'язує» творчість до *сфер діяльності*. Найчастіше тут виділяються наукова, технічна, художня, музична, літературна, педагогічна творчість із різними підвидами, проте відсутність єдиної позиції серед психологів відносно номенклатури різновидів творчості та форм креативності не дозволяє однозначно визначити творчий характер перекладу, виходячи з цього критерію.

Значно перспективнішим видається розподіл видів творчості залежно від *способів здійснення діяльності*. За цим критерієм діяльність як «процес активної безпосередньої або опосередкованої цілеспрямованої та усвідомлюваної взаємодії суб'єкта з середовищем» [Зимня 1978: 38] поділяють на пізнавальну (або розумову чи когнітивну), комунікативну (в тому числі й вербальну або мовленнєву) та виробничу. Очевидно, що *перекладацька творчість буде мати той самий характер, що й той вид діяльності, до якого має бути віднесений переклад*. Аби з'ясувати це питання, звернемося до результатів психолінгвістичних досліджень, зокрема отриманих І. О. Зимньою [Зимня 1978, 2001], яка найбільш послідовно намагається визначити діяльнісну сутність перекладу.

Головні тези цієї дослідниці можуть бути сформульовані наступним чином:

– визначення перекладу як складного різновиду мовленнєвої діяльності спирається на характер обробки повідомлення, що сприймається та відтворюється агентом дії-перекладачем;

– переклад є *мовленнєвою*, а не *розумовою* діяльністю, оскільки він виконує не когнітивну, а комунікативну функцію; таким чином, переклад – це діяльність, за допомогою якої здійснюється акт спілкування, а отже, він має характеризуватися тим самим змістом, що й інші види мовленнєвої діяльності;

– переклад є двохфазовою діяльністю, яка передбачає як слухання/читання (рецептивна фаза), так і говоріння/письмо (продуктивна фаза); отже, переклад визначається як *рецептивно-репродуктивна діяльність*;

– в основі рецептивної фази перекладу лежить процес смислового сприйняття й осмислення (як встановлення смислових зв'язків і прийняття рішень), а в основі продуктивної фази перекладу лежить процес продуктивного, творчого мислення; таким чином, переклад як складна рецептивно-репродуктивна діяльність передбачає сукупність добре розвиненого смислового сприйняття, результативного осмислення та *креативного репродуктивного мислення*;

– рецептивна фаза перекладу характеризується наявністю ймовірного прогнозування перекладацьких дій, яке здійснюється на основі лінгвістичного досвіду агента дії та ситуації спілкування; продуктивна фаза перекладу характеризується наявністю випереджувального синтезу перекладацьких дій, який здійснюється на основі того, що може сказати автор оригіналу; таким чином, складний характер обробки матеріалу визначає особливості роботи пам'яті перекладача;

– предметом рецептивної фази перекладу як діяльності є авторська думка, яка відтворюється для реципієнта перекладачем від свого імені у формі умовиводу; умовивід, який є результатом рецептивної фази перекладу, є водночас предметом його продуктивної фази [Зимняя 2001: 12–134].

Таким чином, виходячи з розуміння перекладу як мовленнєвої діяльності, характеризуємо *переклад як мовленнєву творчість*. Найкраще, на наш погляд, ситуацію перекладу визначає дефініція творчості як «реорганізації існуючого досвіду (тобто тексту оригіналу – О. Р.) та формування на його основі нових комбінацій (тобто тексту перекладу – О. Р.)» [Ильин 2009: 12], адже воно прямо відсилає нас до поняття варіативності, яка є не тільки способом існування та функціонування усіх одиниць мови, а й загальною визнаною перекладознавцями фундаментальною ознакою перекладу. Не дарма Н. Рябцева пропонує розглядати міжмовну перекладацьку варіативність в аспекті творчої (взаємо)дії,

з чого витікає, що вибір серед потенційно можливих способів перекладу «утворює проблему, рішення якої має творчий характер, що перекладацьких рішень однієї й тієї самої перекладацької проблеми може бути декілька і що вирішення таких проблем і становить сутність творчого перекладацького мислення та перекладацької діяльності» [Рябцева [www](#)].

На додачу відмітимо, що запропоноване нами розуміння перекладу як мовленнєвої творчості є дотичним до психологічного розуміння креативності як особистісної характеристики, в межах якої виокремлюють вербальні та невербальні («образні» або «символічні») форми репрезентації [Ильин 2009].

Важливим наслідком запровадженого у цій роботі підходу до перекладацької творчості є визнання її *універсальності*, тобто притаманності будь-якому акту перекладу – чи то художньому, чи то інформативному. Це дозволяє демістифікувати поняття творчості у перекладі й запровадити у перекладознавстві дійсно науковий підхід до вивчення цього складного феномену. Подібне ставлення до творчості у перекладі генетично пов'язане з прагненням декількох генерацій перекладознавців побудувати *загальну теорію перекладу*, проте досі залишається предметом суперечок. Якщо бачити смисл перекладацької творчості у «нерегламентованому відборі мовних засобів», то «характер творчого процесу у всіх можливих різновидах перекладу буде єдиним за своєю сутністю» [Топер 1985: 11]. Одним із поборників цієї позиції є А. Лілова, в розумінні творчої природи перекладу якої відбивається «діалектична єдність комплексного підходу до оригіналу і конкретного адекватного відтворення його змісту й форми іншою мовою» [Лилова 1985: 70]. Таке «діалектичне єднання об'єктивного та суб'єктивного проявляється і в змісті, і у формі, незалежно від того, чи є оригінал художнім, науковим чи суспільно-політичним твором» [там само: 71].

Водночас неможна не погодитися з очевидністю того, що саме у царині художньої літератури якнайнаочніше та якнайяскравіше проявляється творча природа перекладу та виникають передумови для відчутних проявів перекладацької креативності: «Якщо вважати, що в процесі художнього

перекладу наново відбувається відтворення витвору мистецтва в іншому мовному середовищі, поняття творчості у цьому сенсі виявиться віднесенням тільки до перекладу художнього» [Топер 1985: 11]. Це пов'язується з особливостями художнього мовлення, його естетичною функцією, що наближає художню літературу до мистецтва (або перетворює на форму мистецтва). Так само для художнього перекладу «завжди максимально суб'єктивного, поняття творча індивідуальність перекладача (його креативність – О. Р.) має першорядне значення» [там само: 11].

Якщо розділяти художню та літературну творчість як такі, що ґрунтуються на, відповідно, невербальній та вербальній формах креативності, то художній переклад має бути охарактеризований як різновид *літературної творчості*. Альтернативою цій позиції є віднесення перекладу до *художньої творчості* в широкому сенсі (включаючи й літературну діяльність) як такої, що пов'язана з естетичним засвоєнням дійсності та задоволенням естетичних потреб людей.

Суб'єктивізм сприйняття продуктів творчості дає можливість сформулювати гіпотезу психологічного представлення перекладу як *співтворчості*. Поняття співтворчості в психології має спеціальний термінологічний характер, відмінний від загальномовного («побутового») значення цього слова. Співтворчість визначається як активна творчо-майстерна психічна діяльність читачів, що перебігає переважно в царині уяви та поновлює зв'язки між художньо-умовним відображенням дійсності й самою дійсністю, між художнім образом і активно виникаючими образами самого життя в тих його проявах, які входять у досвід, емоційну пам'ять і внутрішній світ (інтелектуальний та почуттєвий, свідомий та несвідомий) реципієнта [Блок 1991]. На перший погляд, може здатися, що співтворчість діаметрально протилежна творчості, адже автор кодує, а читач-перекладач розкодовує, лише вилучаючи з мовно-образного коду всю закладену автором інформацію, проте такий підхід є спрощеним, адже автор один, а читачів-інтерпретаторів багато. Співтворчість «не просто розшифровує зашифроване іншим, а й творчо конструює за допомогою уяви свої відповідні образи, які прямо не збігаються з

баченням автора твору, хоча і є близькими до них за змістовими ознаками, водночас оцінюючи талант, майстерність художника зі своєї точки зору на життя та мистецтво» [там само].

Специфіка сприйняття перекладачем текстуальної дійсності (вербальної реальності) визначається намаганням максимального проникнення в сутність твору, ступінь досягнення якого детермінується здатністю вникнути у «підтекст», тобто внутрішні – глибинні – шари змісту. З цього приводу О. Р. Лурія зазначає, що «центральною проблемою психології розуміння тексту є засвоєння не тільки тих поверхневих значень, які безпосередньо витікають зі слів та граматично оформлених їхніх сполучень, що містяться в тексті, а й із засвоєння внутрішньої, глибокої системи підтекстів або смислів» [Лурія 1979: 249]. Дослідник вказує на наявність різних ступенів глибини прочитання (інтерпретації), адже можна прочитати текст поверхнево, «виділяючи з нього лише слова, фрази або оповідь про певну зовнішню подію»; а можна «виділити прихований підтекст і зрозуміти, який внутрішній сенс ховається за подіями, про які йдеться»; врешті-решт можна прочитати «з ще глибшим аналізом, виділяючи за текстом не тільки його підтекст або загальний смисл, а й аналізуючи ті мотиви, що стоять за дією тієї або іншої особи», або навіть «мотиви, які спонукали автора писати цей твір» [там само: 246]. У сучасній філологічній парадигмі цим трьом рівням інтерпретації відповідають поняття *контексту* – *підтексту* – *затексту*.

З цього приводу В. Корнієнко зауважує, що справжніх перекладачів завжди «приваблюють неймовірні складнощі самого перекладу, відчайдушний, майже нездоланий опір матеріалу» [Корнієнко 2010: 210]. Для прикладу він бере романи Л. Керролла, удавана «прозорість» яких «радіше схожа на прозорість краплини води, яка під мікроскопом аж роїться мешканцями замкненого в собі “паралельного” мікросвіту: дивацькими амебами, хламідомонадами, евгленами зеленими, інфузоріями-туфельками тощо. Зовні немудряща “Аліса” криє в собі чимало прихованих планів, площин та параметрів, без виявлення яких повнокровний переклад просто неможливий» [там само].

Коментуючи свою роботу над перекладами творів Р. Кіплінга, О. Негребецький так описує інтерпретаційні труднощі перекладацької творчості: «Він [Кіплінг] так закручував фрази, вставляв стільки хитромудрих слів, наукових термінів, точних географічних назв, що не всякий перекладач добереться до подвійного й потрійного сенсу, закладеного автором» [Негребецький 2012: 6].

Вважається, що немає прямого зв'язку між рівнем інтелекту особистості та її інтерпретаційною здатністю, тобто що можливість перекладача опанувати не тільки контекст, а й підтекст із затекстом залежать не тільки і не стільки від широти його знань або ступеня освіченості, скільки від емоційної тонкості, здатності співчувати й співпереживати. Тож, ми ризикнемо припустити, що така здатність і є одним із проявів особистісної креативності, адже там, де інтелект поступається емоціям, вступають у дію креативні чинники.

На користь такого припущення свідчить концепція «Зразкового Читача» (*“Model Reader”* або *“M-reader”*) У. Еко, що має важливі перекладознавчі імплікації. Так, зразковим може вважатися лише читач, «передбачений» (*foreseen*) автором, а отже, «здатний поводитися з текстом у процесі його інтерпретації так само, як із ним поведився автор у процесі його генерації» [Еко 1984: 7]. Таким чином, відбір Зразкового Читача здійснюється самим текстом експліцитно на основі: (а) певного мовного коду; (б) певного літературного стилю; (в) певних ознак спеціалізації. Водночас текст і сам створює компетенцію свого Зразкового Читача, з чого випливає висновок, що в плані витлумачення змісту «кожний текст складається з двох частин: інформації, наданої автором, та інформації, доданої Зразковим Читачем, причому друга визначається першою – з різним ступенем свободи та необхідності» [там само: 206]. Усвідомлення смислу перекладеного тексту неможливе без урахування «фактора інференції, внесення смислових обертонів, творчого “конструювання” смислу в межах, заданих текстом», а «визначати текст лише як те, що “вкладено автором в текст”, означало би позбавити інтерпретатора ролі суб'єкта

інтерпретації й звести його роль до функції витонченого пристрою декодування, носія мовної компетенції» [Псурцев 2009: 243].

Іншою психологічною проблемою інтерпретації є те, яким чином сам автор через свій текст допомагає перекладачеві забезпечити повноту глибинної інтерпретації. Її вирішення ускладнюється через те, що, по-перше, «ми досі не маємо об'єктивних методів, які б дозволили дослідити ці явища» [Лурия 1979: 247–248].

З точки зору психології перекладу можна виокремити тексти, що характеризуються «загальною настановою на однозначний смисл», при сприйнятті яких «вступає в дію здогадка, створена настановою або “пресупозицією”, що виникає при читанні попереднього тексту, а отже, активний аналіз виявляється непотрібним». До цієї категорії, очевидно, мають бути віднесені інформативні переклади, головна функція яких полягає у повідомленні певної інформації, а не в художньо-естетичному впливі на реципієнта [Комиссаров 1990: 247]. Натомість, в інших текстах «вірогідність появи одного певного смислу дуже низька» і аби розібратися в них, «потрібний довгий активний аналіз, порівняння окремих елементів тексту один з іншим, створення гіпотез про загальний смисл та вибір з ряду альтернатив, які виникають при смисловому аналізі тексту» [Лурия 1979: 243]. До цієї категорії, відповідно, мають бути віднесені художні переклади.

Підсумовуючи, зазначимо, що психологічне поняття співтворчості вочевидь корелює з перекладацьким терміном «інтерпретація», що є важливою складовою трансляційних процесів і багато в чому визначає їхню творчу природу. Всепроникність інтерпретації полягає в тому, що без неї не обходиться усвідомлення жодної перекладацької проблеми, у зв'язку з чим обговорення інтерпретаційної специфіки при перекладі в буквальному сенсі є присутнім в кожному розділі цієї книги. Водночас, сутність, що вкладається в поняття інтерпретації, кожного разу змінюється – від усвідомлення перекладачем семантики слова/словосполучення/речення до врахування ним повного

«вертикального» культурологічного контексту чи індивідуального когнітивного простору перекладача-інтерпретатора.

1.3.3. Психологічний портрет перекладача – агента творчої дії

Проблеми психологічного портрета перекладача побіжно торкається у своєму дослідженні В. Вілс, цілком доречно вказуючи на те, що процес прийняття рішень у перекладі безпосередньо пов'язаний з характерним для цього перекладача *типом поведінки*. Виходячи з традиційних поведінкових опозицій, він пропонує таку типологію перекладацьких типів: цілеспрямований – нерішучий («синдром Пілата»), упертий – скептичний, вдумливий – честолюбний, винахідливий – обмежений, логічний – непослідовний [цит. за: Комиссаров 1999(а): 88].

Свій власний портрет перекладача-креатива ми спробуємо «намалювати», виходячи з положень когнітивної психології, «предметом якої є когніція – *пізнання* та пов'язані з ним структури і процеси; дослідження феномену *знання* в усіх аспектах його отримання, зберігання, переробки тощо» [КСКТ 1996: 58]. У спробі встановити «поняття й підходи, що дозволяють виявити та описати механізми індивідуальної специфіки психічної діяльності» [Холодная 2004: 15], когнітивна психологія зміщує акценти в дослідженні креативності з генералізованого поняття інтелекту на індивідуалізоване поняття когнітивного стилю. *Когнітивні стилі* визначаються як індивідуально-своєрідні способи переробки інформації, які характеризують специфіку розумового ладу конкретної людини та відмітні особливості її інтелектуальної поведінки [Когнитивная 2002: 288; Холодная 2004: 16]. У сучасній зарубіжній та вітчизняній літературі можна зустріти опис близько двох десятків різних когнітивних стилів, проте нам було б цікаво з'ясувати, які з них потенційно можуть характеризувати поведінку перекладача як агента творчої дії. У вирішенні цього завдання ми спробуємо встановити взаємозв'язок між когнітивним(и) стилем(ями) особистості (як способом переробки інформації) та іншими стилями поведінки, які сукупно формують *пізнавальний стиль*

особистості перекладача. Загалом виділяються чотири рівні стильової поведінки, де кожен наступний рівень «розкривається» у своїй різноманітності на основі формування механізмів стильової поведінки попереднього рівня.

Першим і багато в чому визначальним є рівень кодування інформації, адже «факт наявності індивідуально-своєрідних способів кодування інформації відіграє важливу роль в інтелектуальній долі людини» [Холодная 2004: 299]. Користуючись цією гіпотезою, ми можемо припустити, що перекладачами, як правило, стають т. зв. *аудіали*, тобто особистості, в яких переважає *словесно-мовленнєвий стиль кодування інформації*.^{*} Людям цього типу притаманна пізнавальна позиція «слухати, говорити, обговорювати», а в інформаційному обміні з навколишньою дійсністю в них переважає знакова модальність досвіду.

У свою чергу характер кодування інформації чинить вплив на визначення другого рівня – інформаційної обробки (власне когнітивного стилю). Перекладач як носій вербальної креативності, в якого переважає словесно-мовленнєвий стиль кодування інформації, може бути охарактеризований наявністю наступних когнітивних стилів:

– *вузький – широкий діапазон еквівалентності*. Даний стиль характеризує індивідуальні відмінності людей стосовно схильності використовувати багато або мало категорій для сприйняття того, що відбувається [Когнитивная 2002: 291]. Щодо перекладацької діяльності, цей стиль вказує на готовність перекладача вдаватися до вибору з різної кількості потенційних відповідників: чим більшу кількість потенційних варіантів перекладу опрацьовано, тим ширшим є діапазон креативності;

– *вузька – широка категоризація*. Широта категорії відображує ступінь її диференційованості, а отже, «вузькі категоризатори» схильні специфікувати свої враження та обмежувати сферу застосування певної категорії, тоді як «широкі категоризатори», навпаки, схильні підводити під одну категорію велику кількість прикладів, що її підтверджують [там само: 293]. Діагностика цього

^{*} Оскільки сприйняття дійсності має полісенсорний характер, можна говорити лише про домінування того або іншого стилю кодування інформації в психічній структурі окремої особистості.

когнітивного стилю здійснюється на основі «методики синонімів» Е. Боттенберга, згідно з якою показником широти категорії є загальна кількість обраних синонімів: чим їх менше, тим вужче ширина категорії, якій віддає перевагу суб'єкт і навпаки. Екстраполюючи отримані психологами результати в площину перекладознавчих досліджень, можемо припустити, що рівень креативності перекладача прямо пропорційний широті його категоризації;

– **толерантність до нереалістичного досвіду.** Даний когнітивний стиль виявляє себе в ситуаціях, для яких характерною є невизначеність, суперечність та двозначність. Толерантність до нереалістичного досвіду передбачає можливість сприйняття вражень, що не відповідають або навіть суперечать наявним в людини знанням, які вона оцінює як правильні та очевидні [там само: 295]. Для особистості перекладача цей когнітивний стиль, як здається, має дві важливих імплікації. По-перше, перекладач постійно змушений переборювати невизначеність семантичної інтерпретації вихідного тексту; по-друге, перекладач як культурний посередник весь час має справу з фактами іншомовної та іншокультурної реальності, які можуть суперечити різноманітним уявленням пересічного реципієнта як про навколишню дійсність, так і про «систему координат» її сприйняття, у зв'язку з чим перекладач перебирає на себе функцію виявлення та адаптації потенційних суперечностей до особливостей сприйняття реципієнта.

– **когнітивна простота – складність.** Людина інтерпретує, оцінює й прогнозує дійсність на основі системи особистісних конструктів, причому високий ступінь складності конструктивної системи означає, що така людина будує своє сприйняття ситуації, виділяючи в ній множину взаємопов'язаних сторін. Низький ступінь складності конструктивної системи, навпаки, свідчить про те, що інтерпретація й розуміння того, що відбувається, здійснюється у свідомості людини у спрощеній формі на основі оперування обмеженим набором інформації [там само: 301]. Висновок про значущість цього когнітивного стилю для особистості перекладача є очевидним, адже інтерпретація є чи не найважливішою творчою складовою перекладацького

процесу, а особливості її перебігу визначаються не тільки мовною «простотою» чи «складністю» вихідного тексту (як наївно гадають далекі від практики перекладу люди), а цілою низкою чинників або «обставин», до яких Г. Фермеєр, зокрема, пропонує залучити такі як: мета перекладу, характеристика потенційних рецепторів цільової культури (включаючи їхні звички, звичаї, очікування), культурна характеристика перекладача, характеристика відношення цільової культури до вихідної тощо [Вермеєр 2009: 295]. Таким чином, високий ступінь складності конструктивної системи перекладача, який в емпіричній площині означає можливість врахування ним максимальної кількості релевантних чинників при прийнятті кожного окремого рішення – починаючи від вибору загальної стратегії перекладу твору й закінчуючи вибором того чи іншого еквівалента, – є запорукою успішно-креативного виконання ним своєї професійної діяльності;

– **конкретна – абстрактна концептуалізація.** Даний когнітивний стиль характеризує індивідуальні відмінності в особливостях концептуалізації дійсності, зумовлені рівнем розвитку диференціації й інтеграції понять в рамках індивідуальної понятійної системи. Полюс «конкретності» характеризується незначною диференціацією та недостатньою інтеграцією понять, а полюс «абстрактності» – високим ступенем диференціації та інтеграції понять [Когнитивная 2002: 299]. Інтегрованість знань як власне вербального, так і невербального характеру є важливою складовою пізнавального стилю будь-якого перекладача, когнітивна сутність діяльності якого полягає в переструктуруванні інформації, що надходить до нього каналом вихідної мови в інформацію, яка йде від нього каналом цільової мови. Як зауважує О. О. Залевська, організація бази знань перекладача-професіонала передбачає «здатність до миттєвого й адекватного переключення із засобів однієї мови на засоби іншої» [Залевская 1989: 33]. Для постійних «переключень» підходить тип білінгвізму, охарактеризований Л. В. Щербою як «змішаний», за якого «дві будь-яких мови утворюють у свідомості лише одну [спільну] систему асоціацій», а «будь-який елемент мови має свій безпосередній еквівалент в іншій

мові, так що переклад не становить жодних ускладнень» [там само]. Таким чином, оскільки «полюс “абстрактності” співвідноситься із високим вербальним інтелектом» та «високими показниками креативності» [Когнитивная 2002: 300], запорукою професійної успішності перекладача-креатива має бути його здатність концептуалізувати мову оригіналу й мову перекладу як «взаємопов’язану систему понять, засновану на їхньому варіативному й гнучкому упорядкуванні» [там само].

В однієї особистості водночас можуть бути представлені риси різних когнітивних стилів, пов’язаних насамперед із притаманним їй способом кодування інформації, але зв’язок між ними є неочевидним, нелінійним і має, скоріше за все, складний багатовимірний характер. Отже, на рівні когнітивного стилю ми можемо спрогнозувати успішного перекладача як **особистість-аудіала, здатного репрезентувати такі когнітивні стилі, як широкий діапазон еквівалентності, широку категоризацію, толерантність до нереалістичного досвіду, когнітивну складність та абстрактний рівень концептуалізації**. Відповідно, зниження ступеня репрезентативності зазначених якостей у бік вузького діапазону еквівалентності, вузької категоризації, нетолерантності до нереалістичного досвіду, когнітивної простоти та конкретного рівня концептуалізації означатиме зниження рівня креативності перекладача.

Третім рівнем стильової поведінки індивіда є рівень постановки та вирішення проблем, на який чинить вплив розвиток когнітивних властивостей особистості у напрямку зміщення інтелектуальної поведінки в бік певних субполіусів основних когнітивних стилів. Сукупність когнітивних стилів, пов’язаних зі словесно-мовленнєвим стилем кодування інформації, визначає дослідницький та інноваційний способи прийняття рішень особистістю. **Дослідницький** спосіб передбачає «самостійне формування цілей власної діяльності з орієнтацією на збір інформації по широкому спектру проблемного поля і з опорою на різні – в тому числі альтернативні – варіанти аналізу проблеми», а **інноваційний** спосіб передбачає «здатність до породження

об'єктивних нових ідей, перегляду традиційних та висуненню нових підстав для прийняття рішень, створення якісно нових продуктів – організаційних, комунікативних, інтелектуальних» [Холодная 2004: 311]. Обидва способи прийняття рішень притаманні ситуації перекладу.

Останнім – четвертим – рівнем стильової поведінки індивіда є рівень пізнавальної позиції особистості (її епістемологічний стиль). Цей найвищий поведінковий рівень визначається як індивідуально-своєрідна форма пізнавального відношення до оточуючого світу й самого себе як суб'єкта пізнавальної діяльності. Дослідницький та інноваційний способи прийняття особистістю перекладача рішень зумовлюють формування в неї **раціонального стилю пізнавального відношення до дійсності**, який «передбачає одночасний розвиток концептуальних здібностей (вербальні здібності, здібність до розмірковувань) та емоційної незалежності (особиста автономія, неупередженість)» [там само: 278].

Таким чином, спираючись на положення когнітивної психології, ми спробували опрацювати психологічний портрет перекладача як агента креативної дії, який складається з чотирьох взаємопов'язаних поведінкових рівнів. Професійний перекладач як особистість із сформованим персональним стилем володіє широким арсеналом засобів стильової поведінки, які проявляються залежно від цілей його діяльності та вимог ситуації, що склалася.

1.3.4. Перекладацька творчість як подолання обмежень

На обмеженість перекладу в пересічному сенсі вказує відомий жарт: перекладачу ніколи не наздогнати автора, адже автор біжить порожнім, а перекладач – навантажений словниками. Саме поняття «обмеження» посідає важливе місце в сучасних теоріях перекладу, але якщо в межах лінгвістичного підходу увага дослідників переважно фокусувалася на мовних (у тому числі прагматичних та жанрово-стилістичних) обмеженнях перекладацької діяльності [Кундзіч 1973; Латышев 1988, 2000; Рильський 1975; Cronin 1995; Darwish 1999], то в межах культурологічного підходу досліджувані перекладознавцями

обмеження мали переважно соціокультурний характер [House 2001; Inaba 2009; Lefevere 1992, 2002; Mdallel 2003; Metcalf 2003; Shavit 1986; Venuti 2005; Xiabin 2007]. Когнітивний підхід до вивчення перекладу, який наразі перебуває у фазі формування методологічного апарату, вивчає обмеження з точки зору функціонування когнітивних механізмів перекладача як агента дії; таке розуміння поняття обмеження спирається на психологічне підґрунтя й становить для нас неабиякий інтерес.

Обмеження є важливим чинником креативності, адже всередині оманливої свободи, яку надає творчість, діють свої суворі закони. Теоретичне осмислення феномену обмеження відбувається у двох діаметрально протилежних напрямках, які у випадку перекладацької творчості не стільки суперечать, скільки корелюють один з одним. Відповідно до першого напрямку, обмеження будь-якого характеру – матеріальні чи ідеальні, об'єктивні чи суб'єктивні, суспільні чи індивідуальні – розглядаються як негативний чинник впливу, що стримує креативність агента дії, адже здійснення творчого кроку є неможливим без відмови від певної множини вихідних обмежень на проблему [Бескова 1993].

Негативний вплив обмежень на перекладацьку творчість «укладається» в концепцію американських психологів Д. Нормана та Д. Боброу стосовно взаємодії двох видів обмежень – «за ресурсами» та «за інформацією», – під впливом яких перебуває виконання будь-яких когнітивних завдань з обробки інформації. Дослідники вважають, що до певної міри виконання складного когнітивного завдання залежить від обсягу задіяних для цього ресурсів. Якщо обсяг замалий, варто очікувати зниження ефективності при його виконанні. Зі зростанням кількості ресурсів якість виконання завдання буде покращуватися. Якщо зростання обсягу ресурсів інформаційної обробки призводить до покращення виконання завдання, воно вважається **обмеженням за ресурсами**. Якщо ж виконання завдання не залежить від кількості застосованих ресурсів інформаційної обробки, воно стає **обмеженням за інформацією**. Ці два види обмежень перебувають у каузальних відносинах, тобто виконання завдання до певного моменту обмежується наявними ресурсами, необхідними для його

обробки, а після того, як вони вичерпуються, виконання завдання буде вважатися обмеженим за інформацією [Norman 1975: 46–47]. Так, можливість здійснення перекладу передусім зумовлюється обсягом наявних у перекладача *мовних ресурсів*, застосування яких, проте, не гарантує успішності виконання поставленого завдання. Таким чином, переклад перетворюється на **інформаційно-обмежене завдання**, джерелом інформації в якому виступає контекст – горизонтальний (вербальний) та вертикальний (позавербальний).

Наведемо приклад зі спогадів російської перекладачки Н. М. Демурової, яка аналізує власний досвід роботи з промовистими іменами з романів Л. Керролла, алюзивну природу яких («другий план» – за її власним визначенням), вона намагалася відтворити у російськомовному перекладі. Одним із найскладніших перекладачці здалося ім'я *Duck*, за яким, як вважається, ховається приятель письменника Робінсон Дакворт (*Robinson Duckworth*), з яким він колись катав човном сестер Лідделл. В ретроспективній манері Н. М. Демурова точно й детально відтворює свої міркування стосовно створення перекладацького еквівалента, неначе відкриваючи перед нами таємниці творчого номінативного акту: «Ми спробували зберегти цей другий план в російському перекладі. Найбільшу складність створювало ім'я Дакворта. Перекладати буквально його неможливо, не тільки тому, що англійське *Duck* давало у прямому перекладі “утку” (качку – О. Р.), жіночий рід, який заздалегідь унеможлиблює будь-який зв'язок із Робінсоном Даквортом, але й тому, що ані качка, ані качур, ані лебідь, ані гусак, ані будь-який інший водоплавний птах не давав необхідної “ланки”, “зв'язку” з Даквортом. Після довгих коливань ми вирішили створити необхідний зв'язок, побудувавши його не на прізвищі, а на імені Робінсона Дакворта. “Робинсон”, “Робин” – повторювали ми. “Робин Гусь” (Робін Гусак – О. Р.) – вихопилось раптом. В цьому імені сумістилися необхідні ознаки: ‘Робин Гусь’, звичайно ж, чоловік, до того ж водоплавний; його ім'я звучить достатньо рішуче, що не позбавлене смислу, адже і в оригіналі ця істота доволі рішуча. І врешті-решт, що особливо важливо, від цього нового імені протягувалося ниточка зв'язку з реальною особою – Робіном Даквортом» [Демурова 1991: 318].

Застосування інформаційно-регулятивної концепції американських дослідників у царині перекладознавства дозволяє поглянути на переклад як на творчий процес, в якому пізнавальний момент ґрунтується на процесах отримання й опрацювання інформації, адже кожний мовленнєвий твір виступає інформаційним повідомленням, в якому у специфічній формі фіксується стиль мислення та емоційно-почуттєвий стан його творця.

У межах перекладу як системи з обміну інформацією перекладач виступає «каналом зв'язку з обмеженою пропускнуою можливістю» [Поліщук 2007: 134–135], адже людські можливості при отриманні, обробці та обміні інформацією мають лімітований характер. Перекладацьку діяльність стримуватиме ціла низка когнітивно-психологічних чинників, серед яких можна виділити неможливість зосереджуватися одночасно на декількох об'єктах та коливання уваги, адже без втоми людині важко протягом тривалого часу зосереджено фіксувати інформаційний сигнал.

В основі перекладу лежить поняття *варіативності*, яке корелює з психологічним поняттям *селективності* як «однієї з важливих особливостей продуктивних процесів» [Психологические 1975: 8]. Вибір остаточного перекладацького варіанту відбувається кожного разу після опрацювання певної кількості альтернатив і закінчується тільки тоді, коли «вже “спрацювали” механізми селекції на неусвідомлюваному рівні (настанови, емоційні оцінки тощо)», тобто тоді, коли перекладач, зіставивши сукупність релевантних чинників, дійшов висновку про доцільність саме такого рішення. Цікаво, що повернувшись до тієї ж ситуації вибору повторно, він може переоцінити ситуацію і не вдовольнитися прийнятим раніше рішенням, «запускаючи» наново процедуру селекції. Таким чином відбувається «перехід з однієї зони пошуку до іншої – одна з важливих особливостей творчих процесів» [там само]. Підтвердження цій тезі знаходимо, порівнюючи два переклади одного твору, виконані тим самим перекладачем. Зокрема, серед персонажів Л. Керролла є *Red Knight* та *White Knight*, переклад яких ускладнюється тим, що вони можуть мати принаймні два відповідники – (1) лицар та (2) кінь (у шахах) [Lingvo]. У

перекладі 2001 р. В. Корнієнко використовує близькі до оригіналу відповідники «Чорний Лицар» та «Білий Лицар», тоді як у перекладі 2005 р. він вдається до складніших трансформацій, пояснюючи своє рішення наступними міркуваннями: «Читачі, певно, добре пам'ятають Алісині мандри з невдахою-лицарем, який раз у раз дає сторчака з коня. Його англійське ім'я *White Knight*. Здавалося б, що тут особливого: у перекладі це ім'я звучатиме як Білий Лицар, та й квит! Але в тім-то й річ, що слово *Knight* по-англійському означає ще й Кінь, і Білий Лицар – це не що інше, як персоніфікація шахової фігури – Білого Коня. У цьому й полягає каламбур: в одній особі – дві різні істоти! А по-українському нема одного спільного слова для Коня і Лицаря. На чому ж будувати гру? Відповідь одна: на спільному для Лицаря й Коня означенні “Білий”! Та коли Білий Кінь – шахова фігура, то що таке Білий Лицар? Якогось фразеологічного зрощення в цій реалії не відбувається. Отже, його треба знайти! Таким зрощенням міг би бути Лицар-Біляк, тобто Лицар, який (у запорожців) відбуває випробний термін перед висвяченням у лицарство. Якщо пристати на цей варіант, гра слів звучатиме так: Білокінний Лицар-Біляк» [Корнієнко 2010: 214–215].

Негативний вплив обмежень на переклад посилює той факт, що творчі завдання у перекладі вирішуються на основі вербального матеріалу (на відміну від первинного тексту, в основі якого перебуває невербалізований задум, який лише поступово набуває вербальних форм). Психологи довели, що омовлена інформація виявляється жорсткіше за невербальну пов'язану з різноманітними укоріненими у свідомості людини психологічними формами обмежень – штампами, очікуваннями, перевагами, уявленнями про перспективний напрямок пошуку тощо. А оскільки «можливості знаходження нестандартного нетривіального рішення суттєво обумовлені здатністю долати різного роду вихідні обмеження на проблему, зрозуміло, що, оперуючи вербальною інформацією, індивіду складніше здійснювати таку відмову» [Бескова 1993].

Можна сказати, що на когнітивному рівні обмежувальну функцію в перекладі перебирають на себе *стереотипи*, оскільки система усталених

уявлень суб'єкта про дійсність може спотворювати сприйняття ним нової інформації [Мостовская 2005]. За рахунок прийняття суб'єктом перекладу певних вихідних обмежень стереотипного характеру, окремі напрямки руху думки можуть бути ним свідомо або несвідомо відкинуті/заблоковані, натомість іншим може бути приписане пріоритетне значення через їхню відповідність аксіологічним настановам суб'єкта незалежно від їхньої реальної цінності. Іншими словами, через стереотипізацію мислення перекладач як суб'єкт творчості «найчастіше за інерцією використовує певні схеми, шаблони, настанови та подібне у пізнанні і творчій діяльності» [Поліщук 2007: 139]. У негативному сенсі стереотипізація може набувати двох форм – **консерватизму** і **догматизму**, – які часто ототожнюються на пересічному рівні, однак насправді мають достатньо відмінну природу.

Консерватизм перекладацького мислення, на нашу думку, ґрунтується на схильності дотримуватися точки зору, уявлення, позиції, моделі дії тощо, які вже були апробовані перекладачем раніше та виявили своє позитивне значення в його творчому доробку. Консерватизм призводить до недооцінювання перекладачем того незвичного, нестандартного, нового, з чим він зустрічається в ході опрацювання чергової актуальної проблеми.

Догматизм у процесі творчого пошуку перекладача розцінюється як спосіб мислення та дій, «внаслідок якого людина використовує неадекватні через застарілість знання, ідеї, правила, методи, погляди, набуті найчастіше через привласнення чужого досвіду» [там само: 140]. У творчому плані догматизм придушує креативний імпульс перекладача, абсолютизує цінність набутого ним досвіду, вважаючи його чимось апріорі вірним та цінним.

Важливим питанням є те, наскільки перекладач здатен самостійно мінімізувати негативний вплив стереотипізації, втіленої в явищах консерватизму й догматизму, адже, інтерпретуючи інформацію, людина завжди керується власними мотивами, ціннісними орієнтирами, набутими настановами тощо. Можна припустити, що боротьба з цими негативними наслідками є можливою лише шляхом масштабної внутрішньої перебудови системи цінностей індивіда

(принаймні в аспектах, релевантних для його професійній діяльності), поштовхом до якої має виступати зовнішній відносно когнітивної системи суб'єкта перекладу імпульс (наприклад, у формі критичних зауважень або оцінок, порад колег чи навіть претензій з боку замовника перекладу, виконаного на комерційних засадах).

Для перспективного дослідження проблеми стереотипів у перекладі доцільно скористатися положеннями *імагології* – розділу культурології, що вивчає, як співвідносяться національні стереотипи, поширені в буденній свідомості, і літературні образи, що використовують їх як будівельний матеріал для творення мистецького ефекту. У поєднанні з перекладацькою теорією імагологія має встановити, «як відбір, переклад та маркетинг літератури... з певної вихідної культури визначається образами цієї країни у цільовій культурі» [O'Sullivan 2011: 11]. Наприклад, за спостереженнями Е. О'Салліван, саме внаслідок дії імагологічних чинників в усіх дитячих текстах про Канаду, перекладених німецькою мовою до 1980-х років XX століття, ця країна поставала виключно «безкрайньою північною пустелею, населеною ескімосами та шукачами пригод» [там само]. Таким чином, фактично імагологія ідентифікує національні стереотипи й досліджує їх вплив на переклад. Якщо ці стереотипи, як це часто буває, мають негативне забарвлення, їхнє подолання на відповідному мовному матеріалі може вимагати від перекладача додаткових творчих зусиль.

Втім, стереотипи в діяльності перекладача можуть мати й позитивне значення, адже відкидання деяких можливих варіантів як безперспективних, здійснюване на основі певних усталених уявлень, дозволяє суттєво скоротити кількість варіантів, що розглядаються в процесі вирішення завдання, евристично скерувати розумову діяльність і, відповідно, надає можливості намітити преференційні (з точки зору суб'єкта) шляхи вирішення проблемного завдання [Бескова 1993].

Тепер розглянемо позитивну роль обмежень як інгерентної складової творчої дії, яка полягає в тому, що вони схиляють агента дії-перекладача до активнішого використання наявних ресурсів, тобто до розумового пошуку не

стільки «вшир», скільки «вглиб». Обмеження, з якими стикається перекладач під час виконання творчих завдань, мають різну природу та ступінь жорсткості; серед них можна виокремити обмеження індивідуально-психологічні, мовні, жанрово-стилістичні, культурологічні, ідеологічні тощо. Різні типи обмежень неоднаково піддаються подоланню. Очевидно, що найжорсткішими з них є ті, що пов'язані з цільовою мовою, оскільки вони, на відміну від інших, мають об'єктивний характер, пов'язаний з реально існуючими розбіжностями між мовою оригіналу та мовою перекладу [Комиссаров 1990: 38]. Гіпотетичне усунення впливу суб'єктивних чинників однаково не призведе до «ідеального» варіанту перекладу, адже він є принципово недосяжним внаслідок вже згаданих об'єктивних «відмінностей в граматичних системах вихідної мови та мови перекладу й етнологічних характеристиках відправника та одержувача» [Нечаев 1988].

Перекладознавці культурологічного напрямку активно експлуатують ідею позитивного впливу обмежень як рушійної сили творчого акту перекладу. Т. Германс, наприклад, пов'язує поняття обмеження з перекладацькою нормою, адже через те, що «норми передбачають певний ступінь соціального та психологічного тиску, вони діють як практичні обмеження на поведінку індивіда, вилучаючи певні опції та альтернативи, які, проте, завжди залишаються доступними в принципі» [Hermans 1996]. Позитивний вплив нормативних обмежень на перебіг перекладацького акту полягає в тому, що «вони виокремлюють та пропонують або більш-менш категорично приписують певний вибір з низки можливих напрямків розгортання дії» [там само].

На противагу точці зору Т. Германса стосовно фактичного ототожнення норм та обмежень у перекладі (перекладацькі норми як засвоєні поведінкові обмеження, що втілюють суспільні цінності), А. Дарвіш пропонує їх розмежовувати, спираючись на низку цілком доречних аргументів. Він, зокрема, зазначає, що обмежувальне розуміння норми фактично означає, що переклад був би кращим без неї, але таке припущення є невірним, оскільки без опори на норму переклад не може бути здійсненим. Отже, «норми не те ж саме, що й

обмеження. Норми насправді є способом усунення обмежень з метою продукування перекладу у відповідності до певних стандартів» [Darwish 1999: 12]. У цьому сенсі норми діють як примус – вони виправдовують обраний перекладачем модус відтворення вихідного тексту. Тож, як можна впевнитися, почавши з абсолютного розмежування норм та обмежень, дослідник змушений погодитися з наявністю в цих понять певних зон перетину, які дозволяють трактувати обмеження в позитивному сенсі.

М. Кронін висуває парадоксальну, на перший погляд, тезу про те, що обмеження в перекладі породжують його безмежність (*limits generate its unlimitedness*) [Cronin 1995: 239], маючи на увазі ту позитивну роль, яку має переклад для розширення арсеналу мовних засобів цільової мови. Саме стримувальні та обмежувальні чинники перекладу, як вважає дослідник, допомагають митцям створювати нові вербальні форми, покращуючи привабливість перекладу як різновиду літературної діяльності. М. Кронін виражає впевненість, що «обмеження є креативними відкриттями», яку «підтверджує вся практика перекладу протягом багатьох сторіч» [там само]. На противагу йому А. Лефевр стверджує, що мовні обмеження в перекладі є, очевидно, найменш важливими: «Озираючись на довгу традицію перекладацької думки в західній Європі, ми усвідомлюємо, що відносно недавні спроби обмежити дискусії з перекладу лише тим, що відноситься до мовних обмежень, не дозволяють віддати належне складності проблеми» [Lefevere 1992: xiv].

Ю. Лоффредо та М. Пертегелла у своїй передмові до збірки “*Translation and Creativity*” намагаються акцентувати творчий зміст обмежень у перекладі, проводячи паралелі між перекладом та оригінальною писемною творчістю. Спільними для обох видів діяльності, на думку дослідниць, є обмеження, пов’язані з необхідністю «обробки та майстерного опрацювання мовної сировини» [Loffredo 2006: 10]. Креативність як результат дії обмежень перетворюється на навичку інноваційного й водночас адаптивного вирішення проблем. Креативний внесок перекладача у перестворення вихідного тексту іншомовними засобами не зменшується, як можна було б передбачити, а,

навпаки, зростає за рахунок «обмежувальної фізичної присутності оригіналу», адже «вихідний текст виступає відправною точкою для подорожі і стає тим простором, в якому й через який перекладач отримує можливість діяти творчо й виявляти свою суб'єктивність: кожна фраза, кожне речення, кожний абзац має свою межу, яка є не стільки перепорою, скільки порогом, за яким відкривається вхід» [там само: 10].

Підхоплюючи метафору перекладацької майстерності, Е. Паттісон характеризує перекладача індивідуально-авторською лексемою *wordsmith*, утвореною за аналогією з англійським *blacksmith* (коваль) або *silversmith* (срібних справ майстер)/*goldsmith* (ювелір) [Pattison 2007]. Враховуючи розбіжності у структурі англійського прототипу(ів) та його(їх) українського(их) еквівалента(ів), переклад цього okazіоналізму сам по собі становить перекладацьку проблему, що вимагає для свого вирішення певного творчого внеску з боку перекладача. Ми пропонуємо варіант «словесних справ майстер», який вдало підкреслює унікальну індивідуальність, притаманну перекладацькій справі, оскільки в перекладачеві завжди органічно поєднуються соціальне й індивідуальне начала, а його особистість співіснує з чинниками, які її обмежують. З одного боку, перекладач, безумовно, обмежується певними чинниками, що впливають на виявлення його індивідуальності, але, з іншого боку, перебуваючи під впливом багатьох обмежень, перекладач завжди має можливості творчого пошуку й прояву. Таким чином, переклад завжди відбувається під впливом як універсальних обмежень, що діють стосовно усіх перекладачів у цілому, так і особистісних, які діють відносно кожного з них окремо [Xianbin 2007: 28].

Наступний комплекс питань, що потрапляють у фокус нашої уваги, пов'язаний з механізмами творчої дії перекладача, укоріненими в його професійному *modus operandi*.

1.4. Креативна специфіка перекладацького *modus operandi*

Найскладнішим аспектом творчої діяльності перекладача є необхідність приймати рішення, у правильності яких він не завжди може бути остаточно впевненим. Ці рішення – від вилучення смислу до відбору/створення кожного окремого відповідника – визначають своєрідну творчу діалектику перекладацької діяльності як послідовності операцій аналізу й синтезу, які також можна представити у формі постановки проблеми та її вирішення.

1.4.1. Прийняття перекладацьких рішень

У повсякденному житті кожна людина стикається з необхідністю вирішення завдань різного ступеня складності, що потребує від неї усвідомленої та цілеспрямованої активності [Базылев 2008: 199]. Аналізуючи ситуацію з прийняттям рішень у перекладі, В. Віллс доходить висновку про ускладненість цього процесу, спричинену «похідним» (вторинним) характером перекладу як діяльності [Wills 2005: 57]. Водночас вченому видається дивним, що таке важливе питання фактично не знайшло повноцінного висвітлення у масштабних теоретичних дослідженнях.

Неможливість алгоритмізації процесу перекладу, спричинена об'єктивною відсутністю точних приписів, які б однозначно призводили до заданого результату, означає свободу вибору та необхідність творчого пошуку перекладачем. У зв'язку з цим оптимальним з точки зору встановлення творчої природи перекладацьких рішень вважаємо евристичний підхід. **Евристика** – психологічний термін, призначений пояснити здатність людини обирати під час рішення задачі тільки найбільш осмислені варіанти. Фактично, евристика – це «такий метод пошуку, який зі значною вірогідністю дозволяє відбирати найвдаліші коридори в лабіринті рішення задач» [Когнитивная 2002: 212].

Евристичний підхід до перекладу представлений у цілій низці розробок як вітчизняних, так і закордонних перекладознавців [Ейгер 1987; Казакова 1988 (б), 2006; Цвиллинг 1977; Швейцер 1973; Levy 2000, Wilss 2005]. Його особливістю є

намагання поєднати логічний шлях пошуку рішень з інтуїтивним; інакше кажучи, в евристиках ми спостерігаємо два різних начала – «раціональне», що виявляється в жорсткому слідуванні заданому правилу (алгоритму), та «інтуїтивне» (або «емоційне»), що виявляється в накопиченні інформаційних властивостей, які не усвідомлюються в процесі прийняття рішення або усвідомлюються слабо [Казакова 1988 (б): 59].

Специфіка реального перебігу перекладу, на думку О. Д. Швейцера, полягає в тому, що він може бути охарактеризований як перманентний «процес пошуку рішення, яке відповідає визначеному набору функціональних критеріїв, що варіюються» [Швейцер 1973: 264]. Термін «евристика» в перекладознавстві вживається у протиставленні терміну «алгоритм» в тому сенсі, що для перекладу не існує алгоритму як набору правил, здатних забезпечити єдино вірне рішення кожної нової проблеми, але в той же час існують такі правила або прийоми перекладацької діяльності, цінність яких визначається досягненням успіху при вирішенні аналогічних завдань, які, проте, не дають гарантії вірного рішення кожної наступної перекладацької задачі. У цьому сенсі поняття евристики наближається до поняття стратегії, що, наприклад, дає змогу деяким дослідникам говорити про «евристичні стратегії», які в цілому можна визначити як «загальний принцип, що лежить в основі співвідношення та застосування тих або інших евристик» [Казакова 1988 (б): 56].

Евристичні стратегії можуть бути протиставлені алгоритмічним, які гарантують «вірне рішення у тих випадках, коли постановка завдання спирається на *кількісні* категорії», а «застосування усталених правил дозволяє досягти однозначної цілі» [Казакова 2006: 199]. Натомість, евристичні стратегії, «як правило, виявляються кращими за умов переважання *якісних* категорій у постановці завдання» і, як наслідок, спираються на такі прийоми діяльності, цінність яких виправдовується досягненням успіху при вирішенні аналогічних або взагалі разових завдань, але не дає гарантії вірного рішення для кожного наступного завдання» [там само].

Як ментальні формації «перекладацькі евристики» [Цвиллинг 1977] формуються переважно на основі мовного матеріалу, проте самі по собі навряд чи вербалізуються. Дані психолінгвістичних спостережень дозволяють припустити, що первинна перекладацька рефлексія «позаслівна, негомогенна, в ній як в чомусь єдиному містяться усі можливі “ймовірні” рішення (весь набір хибних та істинних рішень), вона, поза всяких сумнівів, є супраобразом, всередині якого відбувається порівняння та сполучення мікрообразів вихідного та майбутнього перекладеного текстів» [Сорокин 1991: 4]. Пошук конкретного рішення перекладачем відбувається «неначе у вигляді двох зустрічних потоків: попереднє цільове уявлення виступає як стимул і критерій відбору еквівалентів, а відібрані еквіваленти, у свою чергу, визначають собою кінцеве формулювання тексту перекладу [Швейцер 1973: 178]. У цьому сенсі хід перекладацької думки, скерованої на пошук суцесивних рішень, можна порівняти з човником, який рухається не «у площині», а «колами» [Сорокин 1991: 4].

Евристичний («човниково-рекурентний») характер перекладацької рефлексії дозволяє скоротити кількість операцій, які з точки зору конкретного перекладача мають однозначне вирішення, оскільки ці операції відпрацьовані досвідом; водночас, зусилля концентруються на тих ділянках пошуку, проблемність яких «сигналізується невдоволеністю потенційним варіантом вирішення або невловимістю, розпливчастістю уявлень про нього» [Швейцер 1973: 178]. Іноді окремі фрагменти тексту оригіналу відразу ж набувають у свідомості перекладача визначеного характеру, виступаючи у вигляді тих або інших слів або словосполучень, що розподіляються по всьому тексту та межують із незаповненими відрізками мовленнєвого ланцюга [Сорокин 1991: 5].

Дія перекладацьких евристик керується складною ієрархією норм, а саме: (1) нормами міжмовних відношень; (2) нормами міжкультурних відношень; (3) нормами міждискурсних відношень; (4) нормами міжсоціальних відношень. Для художнього перекладу необхідно окремо зазначити (5) норми міжлітературних відношень. Цікаво, що перекладацькі евристики завжди спираються на норми, які визначаються типологічними властивостями

конкретної пари мов, отже, такі евристики неминуче матимуть частковий характер: «Часткові міжмовні евристики складаються під впливом двох головних чинників – наявності синонімічного феномена (тобто варіативності – О. Р.) практично в кожній мові (один і той самий концепт може бути виражений... різними мовними сигналами) й особистої переваги при виборі одного з запропонованих мовою синонімів в якості відповідника» [Казакова 1988 (а): 57]. Другий чинник проявляється у «своєрідному творчому феномені – розширенні регламентованого синонімічного ряду в мові перекладу» [там само].

Можна стверджувати, що суттєву роль у тому, яким буде остаточний вибір в тій або іншій проблемній ситуації, грають «міць та багатство ідіолекту перекладача», який або «вкладається в рамки репродукції існуючих традицій», або «виходить за ці рамки – в інноваційний простір» [Сорокин 1991: 6]. За словами О. Л. Кундзіча, «можливість освоєння духовних скарбів іншого народу, як і можливість створення оригінальних художніх цінностей, не обмежується наявними мовними ресурсами, – інакше мова не розвивалася б, а молоді культури не могли б сприймати мистецьких багатств інших народів, – кожна мова має в собі, крім наявних ресурсів, потенціальні можливості, які розв'язуються творчими зусиллями письменників оригінальних і перекладних жанрів» [Кундзіч 1973: 105]. У принципі, перелік чинників, що впливають на якість перекладацьких рішень, можна подовжувати, залучивши до нього орієнтацію перекладача на «буквальний» чи «вільний» переклад, на «історизацію та екзотизацію» чи «модернізацію та натуралізацію» тексту, «конгруентність культурного фонду та фону» тощо [Сорокин 1991: 5].

Наявність перекладацької проблеми, що потребує рішення, засвідчується передусім звертанням перекладача до словників, численими виправленнями в тексті перекладу, чернетками тощо. За деякими експериментальними даними, перекладач спочатку «швидко формує грубий, приблизний переклад, що ґрунтується на наявних у нього асоціативних зв'язках між одиницями двох мов, а потім починає його шліфувати, змінювати й корегувати» [Рябцева www].

Тобто тут йдеться про відомий *метод «проб та помилок»*, який має евристичний характер (так звана евристична модель «сліпого пошуку»).

Аналогічне спостереження робить О. Д. Швейцер: «Процес пошуку оптимального рішення при перекладі не є одноразовим актом <...>. Цей пошук, як і мовленнєва діяльність взагалі, зазвичай здійснюється “шляхом проб та помилок”, який полягає у послідовному наближенні до оптимального варіанту шляхом перебирання декількох можливих варіантів перекладу й відхилення тих, що не відповідають певним функціональним критеріям» [Швейцер 1973: 264].

На думку В. Віллса, евристика «проб та помилок» є важливим чинником у прийнятті рішень перекладачем. Хоча ми ще погано розуміємо, як саме поведінка методом проб і помилок веде до розробки «усвідомлених» (*internalized*) та «усвідомлюваних» (*internalizable*) стратегій стосовно прийняття рішень, можемо припустити, що процес прийняття рішень є індуктивним: перекладач відчуває індивідуальну проблему та намагається розробити евристику її вирішення, маючи на увазі поступову розробку загальної стратегії, що дозволила б вирішувати аналогічні проблеми узвичаєним шляхом у майбутньому [Wills 2005: 59].

Одним із різновидів методу «проб та помилок» є «проба на сполучуваність», яка полягає в «послідовному перебиранні декількох варіантів з метою знаходження того, який відповідно до норм мови перекладу сполучається з ключовим словом» [Швейцер 1973: 273]. В основі цього методу перебувають певні закономірності лексико-семантичної сполучуваності, які існують на мовному рівні (рівні еквівалентів), проте виявляються у разі зіставлення висловлювань мовою оригіналу та мовою перекладу. У низці випадків лексичне значення слова може накладати обмеження на його сполучуваність в тій або іншій мові. Ці обмеження можуть значним чином впливати на вибір того або іншого способу/засобу перекладу, граючи роль своєрідного «перекладацького фільтра».

Важливу роль у процесі перекладу відіграє *евристика лабіринту*, в якій пошук рішення уподібнюється до блукання лабіринтом [Когнитивная 2002].

Відповідно до цієї евристики, з формальної точки зору для рішення задачі суб'єкт дії (перекладач) мав би, образно кажучи, провести таке обстеження лабіринту, яке дозволило б йому знайти шлях до цілі, у нашому випадку – перекласти проблемний мовний матеріал. Оптимальним для цього було би здійснення вичерпного пошуку, тобто «обходу усіх коридорів лабіринту». На практиці це видається не тільки нездійсненним, а й зайвим. Можна стверджувати, що дія евристики лабіринту полягає у створенні певного «простору пошуку», який відбувається частково раціональним, а частково інтуїтивним шляхом. Однак залишається без відповіді ще одне важливе питання – яким чином формується зазначений простір пошуку, тобто яким чином індивід вирішує, де варто шукати рішення проблеми, а де – ні? Відповідь криється у попередньому досвіді людини, пов'язаному з вирішенням аналогічних задач, і «якщо нова задача потребує використання тих самих властивостей, які вже зустрічалися у минулому досвіді, то вона викликає в нас менше проблем» [там само: 202].

Очевидно, що продуктивним методом прийняття рішень у перекладі є *евристика репрезентативності*, яка полягає у схильності пов'язувати явища, схожі між собою [там само: 191]. Фактично еристика репрезентативності ґрунтується на універсальній людській здатності до асоціації. Поняття асоціації, яка визначається як «зв'язування двох уявлень, двох об'єктів тощо, зазвичай – стимулу й супроводжуючої його реакції» [КСКТ 1996: 13], займає ключову позицію в сучасній когнітивній науці через те, що на її основі, як вважається, побудована робота чи не всієї ментальної сфери людини. Доведено також, що у свідомості людини мають місце принаймні дві стратегії асоціювання: породження асоціацій з опорою на образне відтворення світу й асоціювання на основі вербального матеріалу. Як нам видається, обидва типи асоціювання задіяні в перекладі, адже «найвірогідніша природа відносин між авторською думкою та її перекладацькою моделлю – це умовивід за аналогією» [Казакова 1988 (а): 14].

Необхідно також розрізняти два типи впливу, які асоціація чинить на прийняття перекладацьких рішень. Перший тип асоціативного впливу має прагматичний характер і пов'язаний із необхідністю відтворення того кола асоціацій, які створює певний мовний матеріал на цільову аудиторію оригіналу: «Складність перекладу, принаймні літературного, посилюється ще й тим, що слова, словосполучення і навіть окремі звуки або букви пов'язані у свідомості носіїв мови не тільки з певними значеннями, а й з певними асоціаціями, і передати їх у перекладі, мабуть, взагалі неможливо» [Мирам 1999: 63]. Песимістичний погляд на проблему відтворення асоціацій не позбавлений сенсу, адже у перекладі відбувається масштабне переконструювання художньої картини світу автора на художню картину світу перекладача, внаслідок якого певні асоціації втрачаються, а інші – замінюються. Причиною втрати асоціацій може бути те, що перекладач їх «не помітив» (а це вже проблема перекладацької компетенції!) або те, що за своєю природою вони незрозумілі та чужі читачу перекладеного твору. В цьому сенсі проблема асоціацій тісно пов'язана з проблемою стратегії перекладу. Маючи на меті одомашнення вихідного тексту, перекладач буде активно замінювати іншомовні й іншокультурні асоціації на власномовні та власнокультурні: «Все зводиться до того, щоб ці слова викликали у читача перекладу такі самі, як і в читача оригіналу, або близькі до них асоціації» [Влахів 1980: 107]. У випадку очуження перекладач має шанс донести асоціації до нової аудиторії через коментарі або нотатки.

Асоціювання цього типу може мати й хибний характер, про що свідчать численні спостереження перекладачів-практиків та перекладознавців. Зокрема, С. Влахів та С. Флорін попереджають, що випадкові хибні алюзії та асоціації небезпечні тим, що зазвичай вони не одномоментні, а часто вриваються у пам'ять читача, заважаючи правильному сприйняттю, затуляючи собою бажаний і створений автором образ, адже «кажуть, що перше враження найсильніше та найсвіжіше; відомо також, що перевчити завжди важче, ніж навчити» [Влахів 1980: 153]. Слід також враховувати потенційно небезпечні випадки, коли «у

читача перекладу виникають не ті асоціації, яких автор очікує від читача оригіналу» [там само: 337].

Другий тип асоціативного впливу пов'язаний із ситуаціями, коли перекладач приймає рішення, спираючись на попередній досвід роботи з аналогічним мовним матеріалом або аналогічними комунікативними ситуаціями. В широкому сенсі, перекладацька компетенція ґрунтується на асоціаціях, під впливом яких не тільки формується цілісна система міжмовних відповідників у свідомості людини, а й відбувається їх пошук у конкретних ситуаціях непрямой комунікації. У вузькому сенсі, асоціація скеровує діяльність перекладача в тих випадках, коли він має справу з мовним матеріалом, відсутнім в його двомовному ментальному тезаурусі – як взагалі, так і в одній із частин: рідномовній або іншомовній. В перекладознавстві ця проблема вже давно відома як проблема «безеквівалентної лексики», а її вирішення часто сполучається з дією іншої індуктивної евристики – **евристики незвичайності**: «Коли трапляється щось незвичне, люди міцно закарбовують його в пам'яті та бувають схильні пов'язувати його з іншими подіями. Якщо ще одна незвична подія відбувається через короткий проміжок часу, то люди часто пов'язують ці події» [Когнитивная 2002: 192]. Очевидно, що саме ця евристика виявляється задіяною у тих випадках, коли перекладачу (зокрема, художніх творів) доводиться працювати з матеріалом, який вимагає не стільки підбору, скільки створення індивідуального (оказіонального) відповідника, наприклад, з авторськими інноваціями, реаліями чи квазілексемами (див. про це детальніше у розділах II та IV). Відомо, що письменники, схильні до мовотворчості, часто вдаються до тих самих прийомів/способів/моделей. Так само й перекладач, який спеціалізується на творчості такого автора, поступово розвиває свої власні «методики» (евристики) розв'язання нетипових завдань. Із формуванням перекладацької «навички» евристика незвичайності трансформуватиметься в евристику репрезентативності: «Перекладач повинен знати не тільки окремі твори автора, а й усю його творчість, і настільки просякнути його лексикою, образами і навіть манерою, аби без ускладнень орудувати його матеріалом, компенсуючи за

необхідності неперекладне місце іншим, написаним в тому ж дусі» [Сандауер 1988: 174].

Варто також вказати на існування *міжлітературних евристик*, застосовуючи які перекладач встановлює певні відношення між літературними традиціями вихідної та цільової культур. Традиції цільової культури можуть перебувати у різних позиціях відносно вихідної: повністю не збігатися; збігатися в цілому, але розходитися в окремих ознаках; збігатися в деталях, але розходитися в принципових ознаках тощо. «Кожна з таких ситуацій вимагає від перекладача самостійних рішень, приймаючи які, він керується, з одного боку, власною оцінкою ситуації, а з іншого – очікуваннями та перевагами одержувачів тексту перекладу» [Казакова 2006: 207]. Орієнтація перекладача на певний літературний та культурний фон, таким чином, може визначати не тільки його окремі рішення, а й виступати генеральним чинником формування стратегії перекладу в цілому.

Проаналізувавши евристичний спосіб вирішення проблеми прийняття рішень у перекладі, ми доходимо закономірного висновку про те, що він акцентує творчу природу перекладу, зумовлену передусім альтернативним характером самого досліджуваного процесу. Водночас наскрізна ідея взаємообумовленості перекладацьких рішень, яка визначає їхню кінцеву конфігурацію, змушує нас вдатися до аналізу проблеми перекладацької стратегії як магістрального напрямку втілення креативності агента перекладацької дії.

1.4.2. Стратегія креативності у художньому перекладі

Вважається, що ієрархія перекладацьких рішень, про яку йшлося у попередньому підрозділі, визначається загальною спрямованістю дій перекладача, на позначення якої використовують термін *перекладацька стратегія*. Зазвичай про стратегію йдеться в контексті іншомовного відтворення окремого тексту, втім, спираючись на емпіричні спостереження, можна також говорити про переважання певних стратегій як в індивідуальній перекладацькій творчості, так і в окремій лінгвокультурній традиції чи епосі

[Venuti 2001]. Своє завдання ми бачимо в тому, аби визначити, в чому полягає творчий аспект формування й реалізації перекладацької стратегії.

Проблема стратегії у перекладознавстві має парадоксальну природу: важко знайти хоча б одну більш-менш ґрунтовну розробку, в якій вона не згадувалася б, водночас так само важко знайти розгорнуту дефініцію цього поняття, яка б претендувала на більш-менш універсальний характер. Найчастіше йдеться про розмежування стратегій за жанрово-стилістичним параметром вихідного тексту. Якщо в дослідженнях художнього перекладу зазвичай йдеться про різновиди адаптації як глобальної стратегії перекладу, то в дослідженнях з інформативного перекладу поняття стратегії здебільшого висвітлюється в прескриптивному ключі та фактично ототожнюється з поняттями способу перекладу, перекладацького правила, процедури, трансформації тощо (показовими в цьому сенсі є роботи В. І. Карабана з серії “*Dictum Factum*” [Карабан 2001, 2003]).

Поняття стратегії (від давньогрецького στρατηγία, тобто «мистецтво полководця») входить до термінологічного апарату переважної більшості наукових дисциплін, модифікуючи своє значення та дефініцію відповідно до вимог тієї або іншої галузі, тож цілком закономірно, що визначення перекладацьких стратегій також вказує на зв’язок між перекладознавством та спорідненими дисциплінами [Mailhas 2007; Ordudari 2007]. Найближчим до потреб нашого підходу є діяльнісне визначення стратегії як усталеної ментальної формації, що має генеральну спрямованість форм (дій) поведінки, які входять до неї та розташовані у певній послідовності задля досягнення поставленої мети (результату) [Пономаренко 1998].

У психолінгвістичному сенсі розумів поняття стратегії О. Д. Швейцер: «Переклад як процес прийняття рішень складається з двох головних етапів: (1) з вироблення стратегії перекладу (в термінах психолінгвістики її можна назвати програмою перекладацьких дій) та (2) з визначення конкретного мовного втілення цієї стратегії (сюди належать різноманітні конкретні прийоми – “перекладацькі трансформації”, що утворюють технологію перекладу)» [Швейцер 1988: 65]. Аналогічний підхід спостерігається й у провідних західних

перекладознавців. Так, наприклад, Х. П. Крінгз визначає перекладацьку стратегію як потенційно свідомий план дій перекладача з вирішення конкретної перекладацької проблеми в межах конкретного перекладацького завдання [Krings 1986]; а для В. Льоршера стратегія – це потенційно свідомо процедура вирішення проблеми, що виникає під час перекладу тексту або його частини [Lörscher 1991]. Не можна не звернути увагу на те, що обидва визначення акцентують «свідому» (*conscious*) природу стратегії, у зв'язку з чим А. Коен підкреслює, що саме усвідомленість розмежовує стратегічні та нестратегічні процеси [Cohen 1984].

Інші дослідники, навпаки, вважають, що усвідомленість (ментальна усталеність) притаманна виключно стратегіям прескриптивного рівня. Так, Ж. П. Майлак та Р. Яаскелайнен пропонують розподіляти стратегії на три категорії: свідомі (усвідомлені), потенційно свідомі (наприклад, інстинктивна автоматизована поведінка перекладача може бути за необхідності реструктурована на основі метода інтроспекції) або ж повністю підсвідомі (як, наприклад, буває у випадку з небажаними стратегіями, як тими, що ведуть до різних проявів неякісного перекладу, – так званий *translationese*) [Jääskeläinen 1993; Mailhac 2007].

У психологічному сенсі стратегію перекладу можна порівняти із запровадженням О. О. Леонтьєвим поняттям «програми перекладу», яка, як підкреслює вчений, для будь-яких форм цього різновиду мовленнєвої діяльності «задана ззовні» [Леонтьев 2003: 169]. «Зовнішній» характер стратегії перекладу підтверджує й О. Д. Швейцер, зазначаючи, що перекладач приймає рішення з урахуванням наявної конфігурації мовних та позамовних детермінант перекладу в їхньому взаємозв'язку» [Швейцер 1988: 65].

Програма перекладу, на думку О. О. Леонтьєва, формується з урахуванням його *інваріанту*, який є ідеальною субстанцією, що визначає спільність змісту, вираженого двома текстами, включаючи, у тому числі, й дискурсивно-прагматичні параметри, відтворення яких в іншому культуромовному середовищі є обов'язковим, хоча й доволі складним завданням. За його словами,

інваріант перекладу є «системою функціонально “навантажених” смислами елементів предметно-зображувального коду або дій з такими елементами», а оскільки «смысл є функцією співвіднесеності мотивації та цілеспрямованості діяльності, вибір програми [перекладу] зумовлений попереднім досвідом організму», а «структура програми, зокрема, – факторами ситуації і контексту» [Леонтьев 2003: 172]. Тут знов-таки відчувається близькість із поглядами О. Д. Швейцера, який вказує, що «до вироблення стратегії перекладу (особливо художнього) входить також прийняття рішення відносно тих аспектів оригіналу, які мають бути першочергово відтворені у перекладі», а отже, «вичерпна та такою ж мірою адекватна передача усіх аспектів оригіналу не завжди виявляється можливою. Певні втрати в перекладі часом неминучі. Тому перекладач має заздалегідь встановити шкалу пріоритетів» [Швейцер 1988: 65].

Серед чинників, що вважаються релевантними як при розробці, так і при дослідженні перекладацьких стратегій, на думку В. Н. Комісарова, «три виявилися найбільш значущими: тип вихідного тексту, тип рецептора (або реципієнта) перекладу та мета перекладацького акту» [Комиссаров 1999(б): 14]. Можна додати до цього переліку й тип комунікативної ситуації, оскільки «вибір оптимального способу аналізу вихідного тексту та побудови відповідного тексту іншою мовою диктується конкретними умовами міжмовного комунікативного акту» [Швейцер 1988: 22].

Сукупно розглянуті міркування провідних перекладознавців та психолінгвістів дозволяють припустити, що переклад є діяльністю, програмованою як ззовні, так і зсередини. Зовнішній вектор програмування перекладу визначається спільною дією таких чинників, як характер тексту, що перекладається, тип комунікативної ситуації та характер цільової групи. Внутрішній вектор програмування перекладу визначається прагматичною інтенцією перекладача (метою), рівнем його мовної та перекладацької компетенції, а також стратегічними уподобаннями, що спрямовують текстуальну адаптацію вбік або цільової, або вихідної культури. Можна виокремити два найважливіших типи цілей, які має на увазі перекладач: передусім він думає про

результат свого повідомлення, тобто про його ефективність, водночас він прораховує доцільність різних підходів, які більшою чи меншою мірою відповідають потребам комунікації. Така цільова дуальність дозволяє розглядати переклад як творчу форму комунікації в аспекті як загальної (з точки зору мети), так і часткової (з точки зору способу її досягнення) стратегії.

Опрацювання проблеми перекладацьких стратегій має як теоретичне, так і практичне значення. Противники самої концепції «стратегічного планування» наголошують на тому, що кожен залучений до перекладу текст є унікальним, тож узагальнення і побудовані на них стратегії не мають багатократного використання. Принципово не погоджуючись з цією тезою, пропонуємо згадати, що більшість провідних напрямків теорії перекладу вже декілька десятиліть наголошують на необхідності залишатися виключно в площині дескриптивного аналізу. Відповідно, на теоретичному рівні перекладознавство як раз і має опікуватися стратегіями, які «мають сприяти нашому розумінню перекладу як діяльності», відповідати вимогам «дескриптивної та експланаторної адекватності, верифікативності тощо і бути в цілому імовірнісними» [Mailhas 2007].

На прикладному ж рівні перекладознавство має забезпечити перекладацькі стратегії, що являють собою інструменти для прийняття рішень, ґрунтуються на можливості вибору та сприяють становленню й розвитку перекладацької компетенції. Різниця між теоретичними і прикладними стратегіями перекладу визначається рівнем концептуальної абстрагованості та складністю задіяного апарату дослідження.

Перекладацькі стратегії можуть класифікуватися за різними критеріями, які можна умовно поділити на дві категорії – «кількісні» та «якісні». За «кількісним» критерієм стратегії можна поділити на *глобальні* (тобто такі, що стосуються перекладу окремого тексту) та *локальні* (тобто такі, що стосуються текстового сегменту) [Bell 1998]. Натомість, Р. Яааскелайнен вважає, що глобальні стратегії належать до загальних принципів і способів дій, а локальні – до спеціальних дій, пов'язаних із вирішенням перекладачем проблем та

прийняттям рішень [Jääskeläinen 1993]. Різні, на перший погляд, підходи насправді є близькими, адже ґрунтуються на дихотомії «частина – ціле». Для більшості перекладів обидва типи стратегій є обов'язковими через притаманні їм причинно-наслідкові зв'язки. Але якщо глобальна (суперординантна) стратегія визначається на етапі передперекладного аналізу тексту і є єдиною, то локальні (субординантні) стратегії є симультанними перекладу та чисельними.

Локальні стратегії в такому розумінні також можна було б охарактеризувати як *тактики* – по аналогії з лінгвістикою та теорією комунікації, де така практика вже давно є загальноприйнятою [Иссер 2003]. Проте, за нашими спостереженнями, вживання терміну «тактика» нетипово для досліджень перекладознавчої тематики.

Розподіл стратегій за «якісним» критерієм починається з вибору тексту і, принаймні в художньому перекладі, визначається двома головними типами – «одомашнення» (*domesticating*) та «очуження» (*foreignizing*). На думку О. І. Чередниченка, «одомашнення» й «очуження» виходять за рамки поняття «стратегія» і вказують на широкі *тенденції* в історії перекладу, які мали і мають своїх прибічників та противників: «З одного боку, перекладач, за відомим висловом Й. В. Гете, може “переселити” свого читача в країну автора оригіналу, максимально наблизивши до нього свою версію інтерпретації. З іншого боку, він може намагатися переселити автора оригіналу в свою країну, і тоді переклад віддаляється від першотвору» [Чередниченко 2008: 22]. Терміни «одомашнення» та «очуження» виникли внаслідок сучасного переосмислення Л. Венуті «методів перекладу» Ф. Шлейєрмахера, сформульованих ним ще у трактаті 1813 року «Про різні методи перекладу». Важливість цієї розробки для нас полягає у тому, що в ньому можуть бути виокремлені три критерії креативності перекладу, які вочевидь корелюють із тими чинниками, що в сучасних дослідженнях «задають» і ззовні, і зсередини програму перекладацької діяльності, а саме: (1) сфера перекладацької діяльності; (2) тип тексту та (3) потреба перекладача у самовираженні [Шлейєрмахер 2000: 128–130].

У сучасному розумінні стратегії «одомашнення» й «очуження» виступають двома протилежними векторами втілення єдиної мегастратегії лінгвокультурної адаптації. Своє розуміння феномену адаптації ми ґрунтуємо на підході, запровадженому у дослідженні В. В. Демецької, на думку якої «адекватний переклад можливий лише завдяки компліментарному характеру перекладацьких та адаптивних стратегій» [Демецька 2006: 17]. Дослідниця слушно зауважує, що структурно-сміслова і функціональна тотожність між вихідним та перекладеним текстами значною мірою залежить від «корекції як відповіді на виклик міжкультурної асиметрії» [там само: 15], формою втілення якої і є адаптація.

Розуміючи під лінгвокультурною адаптацією «вписування тексту перекладу в матрицю приймаючої лінгвокультури» [Войнич 2010: 7], ми водночас наголошуємо, що вона має два стратегічних напрямки і може бути орієнтована як на лінгвокультуру оригіналу, так і на лінгвокультуру перекладу. Втім прямолінійність, притаманна дихотомічному погляду на якісну сутність перекладацьких стратегій, виступає об'єктом ґрунтовної й цілком справедливої критики, сутність якої можна звести до двох взаємопов'язаних позицій.

Перша позиція, підкріплена переконливими емпіричними даними, полягає в тому, що стратегії очуження та одомашнення у чистому вигляді є ідеальними метаконструктами, що існують лише в теорії перекладу, тоді як на практиці у чистому вигляді вони ніколи не реалізуються, а перекладач, навіть надаючи перевагу одній з них, як правило, інтуїтивно прагне «золотій середині», вдаючись у різні моменти перекладу то до одної, то до другої. Аналогічну точку зору висловлює Г. Турі, припускаючи, що «зроблене на практиці рішення зазвичай буде певним поєднанням (або компромісом) між цими двома крайніми формами» [Toury 1995]. Йому вторить М. Санчес: «Так повелося, що у перекладі, як це добре відомо, часто надзвичайно важко буває запроваджувати негнучкий/жорсткий підхід щодо використання правил і теорій, тому, можливо, проміжний/середній варіант міг би запропонувати найоптимальніший підхід з метою отримання найоптимальнішого результату» [Sanchez 2009: 132]. З цього випливає, що творчий аспект перекладу в плані його стратегічного розгортання

полягає у вмінні перекладача гармонійно поєднувати елементи, скеровані на відтворення культуро-мовної специфіки оригіналу як складової вихідного культурного середовища, з елементами, скерованими на задоволення потреб реципієнта як представника приймаючого лінгвокультурного середовища. Перекладацька творчість, таким чином, перетворюється на мистецтво компромісу, що є надзвичайно символічним, адже саме компроміс визначає поступ перекладознавчої думки, мінливо відбиваючись у таких дихотоміях, як «дослівний переклад vs вільний переклад», «літературознавче перекладознавство vs лінгвістичне перекладознавство», «переклад як мистецтво vs переклад як наука», «еквівалентний переклад vs адекватний переклад», «структурно-семантична еквівалентність vs комунікативно-функціональна еквівалентність» тощо.

У сучасному перекладознавстві стратегія одомашнення співвідноситься з технікою перекладу, орієнтованою на максимально адекватну передачу смислу, тобто *стратегією смислу*, а стратегія очуження співвідноситься з технікою перекладу, орієнтованою на передачу особливостей форми або *стратегією форми*. Обираючи стратегію смислу, перекладач свідомо усуває усі перепони на шляху до розуміння тексту, через що і жертвує тими особливостями форми, які можуть ускладнити сприйняття твору іншомовним реципієнтом. Обираючи ж стратегію форми, перекладач, навпаки, часто змушений жертвувати смисловою прозорістю задля максимальної точності відтворення нетривіальних особливостей побудови оригінального тексту, які можуть виступати як маркерами індивідуально-авторського стилю, так і характерними мовностилістичними ознаками епохи чи стилю [Михеев 2006].

У термінах філософа-постмодерніста В. П. Руднева стратегії очуження й одомашнення представлені у формі *аналітичного* й *синтетичного* перекладу. Головне завдання аналітичного перекладу – не дати читачу ані на хвилину забути, що перед ним текст, перекладений з іноземної мови, яка зовсім інакше, ніж його рідна мова, членує й категоризує навколишню дійсність. Завдання

синтетичного перекладу, натомість, полягає в тому, аби змусити читача забути, що перед ним переклад [Руднев 2000: 47–48].

Друга позиція полягає в тому, що стратегія очуження, витoki якої сягають концепції дослівного (буквалістського) перекладу, остаточно втратила свою масову художньо-естетичну привабливість як в «атлантичній», так і в «східнослов'янській» перекладацькій традиції (терміни В. В. Демецької [Демецька 2006]), набувши, натомість, «елітистського» статусу. Цільовою аудиторією перекладу-очуження «є читачі, які мають на меті не вперше ознайомитися з твором, а пізнати його глибше чи по-новому» [Якимчук 2011: 11]. За песимістичним припущенням М. Бердвуд-Хеджер, «якщо б усі переклади були переконливо очужувальними, велика група читачів, ймовірно, полишила б читати іноземну літературу взагалі, і це навряд чи сприяло б покращенню становища перекладача та культурному перенесенню» [Birdwood-Hedger 2006: 61]. Різницю між двома читацькими аудиторіями чудово показав свого часу М. Л. Гаспаров, зазначивши, що «переклад “вільний” – це переклад для літературних споживачів; переклад “буквалістський” – це переклад для літературних виробників» [Гаспаров 1988]. На думку Л. В. Коломієць, переклади-очуження «оминають увагою і читачі, і критики, оскільки їх складна мовностильова структура не розрахована на запити масового читача, якими переважно й керуються останні, а вимагає тонкого філологічного аналізу» [Коломієць 2004: 363–364].

Тим не менше, стратегія очуження зберігає відчутний творчий потенціал, відкриваючи перед перекладачем широкі можливості для прояву своєї власної креативності, специфіка якої полягає в тому, аби майстерно зберегти мовностилистичний устрій оригіналу, не поставивши при цьому під сумнів здатність реципієнта до його адекватної інтерпретації. Адже завжди існуватиме межа тієї кількості «очуження», яка може бути упроваджена у цільовий текст, за якою розумінню тексту представниками приймаючої мови та/або культури буде завдано непоправної шкоди. За умов обрання одомашнюючого підходу, така межа навряд чи існує взагалі, адже надлишковість одомашнення може призвести

до хибного перекладу, але ніколи – до незрозумілого [Sanchez 2009: 131]. Зважаючи на наведені міркування, стає зрозумілим прагнення перекладачів творів для дітей адаптувати свої переклади у напрямку доместикації, проте з відчутними елементами форенізації, покликаними «доносити до свого читача відчуття іноземної культури» [Потапова 2011: 5], виконуючи, таким чином не тільки розважальну, а й дидактичну функцію.

Підсумовуючи, зазначимо, що вироблення перекладацької стратегії є одним із найбільш творчо насичених етапів процесу перекладу, адже в ній, як у дзеркалі, відбивається креативне кредо перекладача, розуміння ним свого завдання й усвідомлення рівня його складності. Творча природа стратегічного перекладацького пошуку проявляється в умінні знайти ту «золоту середину» художнього перекладу, в якій ідеально суміщаються прагнення перекладача відкрити читачеві «чудовий новий світ», не поставивши при цьому під загрозу ані його літературний смак, ані можливість вилучення інформації першоджерела принаймні в тому ж обсязі, що й сам автор перекладу. Причому лише наявність у приймаючій культурі декількох перекладів того самого тексту дає можливість першотвору максимально повно розкрити свій творчий потенціал перед іншомовною аудиторією. Цікаво, що читачі оригіналу позбавлені такої можливості. Взаємна компліментарність різних перекладів дає можливість компенсувати потенційні інформаційно-естетичні втрати, неминуче притаманні кожному окремому перекладу.

1.5. Творчість як визначальна риса формування онтології перекладу

Терміни «онтологія», «онтологічна сутність», «онтологічні ознаки», «онтологічний метод» тощо все частіше зустрічаються на сторінках сучасних досліджень з перекладу [Витренко 2008; Галеева 1997, 2006 (б); Губернаторова 2003; Довганчина 2011; Нестерова 2005, 2006; Олейник 2009; Пшёнкіна 2005; Тарасов 1998; Швейцер 1988, Vandepitte 2008], що не є випадковим, оскільки логіко-філософське за своєю суттю поняття онтології набуває поширення у

філологічних науках внаслідок прагнення вчених дістатися сутності досліджуваних ними явищ. Не є виключенням і переклад, адже «практично цінна теорія перекладу має оперувати онтологічними, а не умоглядними поняттями», які до того ж «необхідно привести в систему» [Рябцева www].

Як не дивно, більшості перекладацьких досліджень бракує розуміння загальнотеоретичного сенсу онтології та шляхів її можливої екстраполяції у площину транслятології. У цій роботі під *онтологією перекладу* будемо вважати *систему його понять як предметної галузі, яка являє собою набір сутностей (властивостей), що поєднуються між собою різними типами відношень та використовуються для моделювання її знання*. Образно кажучи, онтологія перекладу є свого роду угодою про те, які схеми та/або теорії використовувати для опису перекладу як предметної галузі.

Українським важливим аспектом онтологічного аналізу є запропонована В. Квайном *гіпотеза відносності онтологій*, згідно з якою історична перевага одних онтологій над іншими пояснюється їхньою відносністю, адже наше знання про об'єкти, описувані мовою однієї теорії, можна розглядати лише мовою іншої теорії, яка, у свою чергу, має розглядатися відносно мови іншої теорії, – і так до безкінечності [Куслий 2007]. Принцип онтологічного релятивізму, застосований у площині перекладу, дає можливість зробити два важливі висновки. По-перше, він обґрунтовує наявність (як симультанну, так і сукцесивну) декількох різних теорій (в ширшому сенсі – підходів, течій тенденцій, парадигм тощо) цього феномену; по-друге, пояснює логіку їхніх взаємозв'язків. Якщо перший з цих висновків апіорі постулюється більшістю дослідників (які, проте, не можуть дійти згоди ані стосовно «кількості», ані «якості» історичних та сучасних онтологій перекладу), то другий не є настільки ж очевидним – від визнання спадковості та співіснування різних теорій до їх до повного і принципового розмежування.

У сучасному перекладознавстві широко представлена опозиція двох онтологій перекладу, одна з яких підходить до визначення свого об'єкта з позицій мови як інструменту здійснення дії, а інша – з позицій перекладача як

агента дії. Відсутність усталених дефініцій дає широкі можливості теоретикам для маніпулювання термінами. Н. Л. Галєєва, наприклад, зазначає, що за наявності великої кількості теорій або моделей перекладу «онтологізувалися» та набули статусу достатньо повної «картини перекладацького світу» лише два підходи, які називаються нею *субститутивно-трансформаційним* та *діяльнісним* типом онтологій. Головна відмінність між ними полягає у відношенні до агента дії та до діяльності. В субститутивно-трансформаційній онтології діяльність зводиться до «оптимізації системи пошуку трансформацій та замін», а в діяльнісній онтології «переклад не зводиться до маніпуляції різноманітними мовними явищами, а сам є мовленнєвою діяльністю за заданою в оригіналі програмою» [Галєєва 1997: 18; див. також: Гончаренко 1988].

Аналогічну точку зору висловлює О. О. Селіванова, вказуючи на (спів)існування двох (спів)відносних тенденцій сучасного перекладознавства: традиційної «доцентрової», що сконцентрована на відповідності мовних засобів і рівнів передачі інформації при перекладі, та новітньої «відцентрової», що визначає переклад як діяліснуну, телеологічну комунікативну суперсистему особливого типу, детерміновану двовекторною взаємодією культур, етносвідомостей, онтологій, соціумів, відображених у текстах оригіналу та перекладу [Селіванова 2005: 85].

Л. М. Алексєєва проводить системний порівняльний аналіз двох аналогічних онтологій перекладу, які вона визначає як «класичне перекладознавство (структурне)» та «сучасне перекладознавство (когнітивно-діяліснє)». Розмежування відбувається на основі таких методологічних параметрів, як: *мета* («визначити межі варіювання мовних знаків в текстах» і «виявити природу перекладацької діялісності»); *об'єкт* («партитивний» та «інтегральний»); *предмет* («орієнтований на мову» й «орієнтований на особистість»); *завдання* («досягнення адекватності перекладу» та «створення комунікативно-придатного тексту перекладу»); *методи* («монопарадигмальні» та «поліпарадигмальні») [Алексєєва 2010: 50].

В. Б. Кашкін так само вказує на дві аналогічні онтології перекладу, які він термінологізує як «трансляційну, лінійну, механістичну» та «діалогічну, нелінійну, діяльнісну» [Кашкін 2000: 7]. В першій переклад представлений як «обмін текстами та інформацією, яка кодується за допомогою стабільної системи за визначеними правилами», тоді як у другій текст та інформація «заново (рекурентно) створюються і реінтерпретуються під час постійної діалогічної взаємодії комунікантів» [Кашкін 2002: 64].

У свою чергу А. М. Крюков, критично дослідивши лінгвістичні теорії перекладу, заявляє про те, що існуючий «субститутивно-трансформаційний» (в його термінології) тип онтології має бути доповнений поняттям діяльнісного типу, у відповідності до якого переклад має розглядатися не як перетворення вихідного тексту, а як породження мовлення [Крюков 1989].

Отже, за термінологічним розмаїттям, спричиненим як мультиаспектністю самого перекладу, так і поліпарадигмальністю його дослідження, можна побачити спільні риси у виявленні багатьма дослідниками двох важливих онтологій перекладу, які в нашій термінології будуть називатися **системно-структурна** та **діяльнісна**.

Як вже зазначалося, дослідження онтології перекладу передбачає не тільки визначення його буттєвого статусу, а й сукупності властивостей, що роблять переклад перекладом. Складність цього завдання полягає в тому, що властивості перекладу, що по-різному виявляються в тих або інших ситуаціях, самі вимагають пояснення з точки зору особливостей влаштування реальності, що їх породжує. Інакше кажучи, «пояснити властивість – означає вивести її специфіку зі способів організації носія цих властивостей як системи елементів, що складаються з певного матеріалу й організуються у відповідну цілісну структуру [Веккер 1998: 661–662].

Виробити цілісний підхід до вирішення проблеми онтологічних властивостей перекладу надзвичайно важко. На сьогоднішній день вона залишається недостатньо типологізованою, а отже, як «набір», так і трактування

цих властивостей можуть суттєво змінюватися не тільки від однієї онтології перекладу до іншої, а й від одного дослідника до іншого.

Так, наприклад, зіставляючи системно-структурне розуміння перекладу з діяльнісним, слід враховувати, що в першому переклад представлений переважно як об'єкт – продукт діяльності – текст або ж як статичний за своєю природою комунікативний акт, а в другому – як власне діяльність. Тому поняття *еквівалентності* й *адекватності*, що виступали провідними ознаками системності перекладу, в новій онтології та пов'язаній з нею дослідницькій парадигмі мають бути переосмислені. Зокрема, та еквівалентність, що була пов'язана лише з рівнем слова, «не може співвідноситися з поняттям перекладу як комплексної розумової діяльності» [Алексеева 2010: 48]. У новій дослідницькій парадигмі, орієнтованій не на мову, а на людину, еквівалентність втрачає актуальність і «вже не здається конструктом, ефективним для опису перекладу» [Галеева 2006(б): 130]. Від себе зазначимо, що, відкидаючи еквівалентність як конституційну ознаку системності перекладу, представники діяльнісного підходу так і не змогли запропонувати їй рівноцінної заміни. З іншого боку, перекладознавцям варто було б скористатися досвідом лінгвістів, які усвідомили, що діяльнісний підхід навряд чи варто абсолютно протиставляти системному: діяльнісний аналіз так само є системним, адже «такі його риси, як психологізм і суб'єктивізм, притаманні складно організованим системам», водночас «традиційний системний підхід є невід'ємним складником антропоцентричного аналізу» [Фролова 2009: 46].

Аналізуючи актуальне сьогодні «протистояння» системно-структурної та діяльнісної онтологій, хотілося б нагадати, що ця опозиція не є єдиною; існують й інші онтології перекладу, потенція яких аж ніяк не може вважатися остаточно вичерпаною. Оскільки принцип онтологічного релятивізму не суперечить бінарному підходові до аналізу сутнісної проблематики перекладу, ми прагнемо зорганізувати виділені онтології цього феномену за дихотомічним принципом, що дозволить наочніше продемонструвати набори їхніх сутностей. Важливу роль при цьому має той очевидний факт, що опозиційним за своєю суттю є сам

переклад, оскільки до нього кожного разу залучені дві мови, дві культури, два тексти. Через це опис перекладацьких проблем традиційно має *опозиційну, дихотомічну* (виділено нами – О. Р.) природу [Галеева 2006 (б): 127]. Ми все більше усвідомлюємо, що «світ перекладу населений нескінченною кількістю дихотомій, які вказують на відмінності, які або реально існують, або передбачаються між взаємовиключними протилежностями», а отже, «таке розмаїття термінів та категорій свідчить про багатовимірність і різноманітність світу перекладу» [Natim 1997: 1]. З іншого боку, вважається, що сучасний етап наукового розвитку характеризується поступовим відходом від бінарного принципу протиставлення; проте, це не означає відмови від бінарних опозицій, які є природнім засобом об'єктивації дійсності людиною.

Є. Ф. Тарасов, наприклад, вважає, що онтологічно переклад є окремим випадком/різновидом мовленнєвого спілкування, отже, його теорія має будуватися на тих самих засадах, що й теорія мовленнєвого спілкування, а для цього необхідно обрати «онтологічні передумови побудови такої теорії». Автор зазначає, що при аналізі мовленнєвого спілкування отримали поширення дві онтології: *комунікативна* та *діяльнісна*. Комунікативна онтологія виходить з уявлення про спілкування як про процес передачі сигналів, що відтворюють певне ментальне утворення (зміст повідомлення) того, хто інформує, та є основою для створення аналогічного утворення у свідомості того, кого інформують. Ця онтологія змушує розглядати спілкування як самодостатній процес, який не залежить від інших видів діяльності людини, в яких він реально розгортається та від яких залежить. Діяльнісна онтологія відводить спілкуванню місце елементу в структурі спільної діяльності особистостей, що співпрацюють; її кінцева мета – організація спільної діяльності [Тарасов 1998: 30]. Неважко побачити, що трактування автором «комунікативної» онтології міжкультурної комунікації радикально відрізняється від традиційного для перекладознавчих досліджень трактування комунікативного підходу, який, у свою чергу, спирається на функціональний. На нашу думку, різниця між «комунікативною» та «діяльнісною» онтологіями, за Є. Ф. Тарасовим, полягає лише у підході до

діяльнісного аналізу перекладу як окремого виду діяльності або ж як складової серед інших форм діяльності комунікантів. Безумовно, ця цікава проблема ще очікує на своє вирішення.

Подібно до того, як сучасний діяльнісний підхід розвивається, «переростаючи» класичну структурну лінгвістику, свого часу запровадження мовоцентричного погляду на переклад було спробою об'єктивувати цей феномен і вивести його за межі «зачарованого кола» літературного перекладознавства. Прагнення «примирити» літературознавче перекладознавство з мовознавчим дало підстави стверджувати, що «відійшли в минуле наївні суперечки про те, до якого «відомства» належить наука про переклад – літературознавчого чи лінгвістичного». У наші дні все більше поширюється погляд на перекладознавство «як на повноправний розділ філології, що має свій предмет і методи, що співвідноситься з окремими галузями наук про літературу і про мову, але не розчиняється ані в лінгвістиці, ані в літературознавстві» [Коптілов 2003: 9].

Водночас, проблематика літературознавчого перекладознавства не зникла – вона просто перейшла на якісно вищий рівень, залучивши до свого вирішення методи і постулати порівняльної та функціональної стилістики, лінгвістики тексту, прагматики й естетики, що дає підстави говорити про наявність *художньо-естетичної* онтології перекладу, предметом якої є переклад як художня текстотворчість: «Як специфічна форма відтворення дійсності, в основі якої перебувають категорії, онтологічно близькі художньому образу, переклад може становити інтерес для теорії мистецтв» [Гарбовский 2007: 214]. У такому розумінні художньо-естетична онтологія перекладу може бути протиставлена не тільки літературознавчій, а й системно-структурній онтології, але за принципово іншим, ніж діяльнісна, критерієм. Якщо системний підхід, як ми вже зазначали, характеризує *мовоцентричність*, тобто орієнтація на переклад як дію системи закономірних відповідників, то художньо-естетичний підхід характеризує *естетикоцентричність*, тобто орієнтація на переклад як естетичний феномен (переклад як мистецтво, переклад як мімесис).

Водночас, доцільність виокремлення художньо-естетичної онтології перекладу можна поставити під сумнів, зважаючи на її обмеженість сферою художнього перекладу. Значно актуальнішим видається намагання представити переклад як культурний феномен на основі його *культурологічної* онтології, сенсом існування якої є намагання «наблизитися до розуміння найбільш загальних питань на перетині культурології та теорії перекладу» [Трухтанова 2003]. За опозиційним принципом культурологічна онтологія перекладу має протистояти як системно-структурній/семіологічній, так і діяльнісній/когнітивній, оскільки трактує переклад як феномен, орієнтований не на мовні чи діяльнісно-психологічні, а на культурні чинники. Актуалізація у перекладознавстві культурологічної проблематики, пов'язаної з соціокультурним контекстом перекладацької діяльності, статусом перекладача, його професійної діяльності та її наслідків [Бушев 2010], акультурацією та декультурацією перекладів тощо, «неминує призвела до залучення [до перекладознавства] питань ідеології, маніпуляції, влади» з акцентом на «постколоніальній проблематиці та відносинах між домінантними й міноритарними мовами та культурами» [Loffredo 2006: 1]. Отже, культурологічна онтологія перекладу характеризується тим, що представляє його як культурний феномен і в цьому сенсі може бути протиставлена, передусім, мовоцентричному та діяльнісному підходам. Водночас вона має точки перетину з художньо-естетичним підходом до розуміння перекладу, адже переклад як мистецтво є частиною культурного простору соціуму.

Останні десятиріччя XX – початок XXI століть характеризуються посиленням впливу на перекладознавство широкого спектра філософських по своїй суті та загальнонаукових за ступенем поширення та впливу теорій, які сукупно характеризуються тим, що пропонують принципово новий погляд на різноманітні об'єкти дослідження «класичної» науки, в тому числі й переклад. Опонуючи надмірній «лінгвізації» перекладу, ці теорії активно формують (на жаль, переважно у західному перекладознавстві) його нову онтологію, яку за широкою загальногуманітарною аналогією можна охарактеризувати як

постмодерністську/постструктуралістську/деконструктивістську. Сутність нового підходу полягає у переосмисленні перекладу як вторинної літературної та/або лінгвальної практики, що дозволяє по-новому поглянути на проблему перекладацької творчості. Сучасні критичні та літературні теорії пояснюють взаємовідносини між оригінальною літературною практикою та перекладом природою та механізмом інтертекстуальності, яка дестабілізувала ідею авторитарного оригіналу, наполягаючи на неможливості встановити кордони «первинності» тексту. Таким чином, поняття «оригінальності» може бути піддане критиці у світлі новітніх теорій тексту відносно читача, історичного контексту та самого себе як частина неминучої інтертекстуальної гри. Як наслідок, відбувається поступове усвідомлення перекладу «як форми оригінальної літературної практики, закладеної вже в самому вихідному тексті» [там само: 4]. Нова онтологія перекладу пропонує принципово новий погляд на нього як на «переписування», «заломлення» чи «реінкарнацію» оригіналу, чим стверджується ідея (відносної) автономності чи-то навіть незалежності перекладеного тексту від тексту-джерела. За такого підходу *постмодерністська/постструктуралістська/деконструктивістська* онтологія, так само як і культурологічна, може бути протиставлена системно-структурній, яка ґрунтується на принципі вторинної несамотійності перекладу.

Разом із запровадженням все більшої кількості підходів до дослідження перекладу починають формуватися усе нові його онтології, в межах яких у фокус дослідницького інтересу потрапляють різноманітні характеристики цього феномену, кожна з яких прагне набути статусу, подібного до того, що має еквівалентність в лінгвістичному перекладознавстві. Ціла низка публікацій останніх років присвячені розгорнутому аналізу таких онтологічних властивостей перекладу, як «вторинність», «суперечність» [Нестерова 2005], «віддзеркалення», «діяльнісна структурність» [Гарбовский 2007], «асиметричність» [Гончар 2009], «інтертекстуальність» [Грек 2006], «гармонія» [Давыдкина 2011; Кушнина 2009; Назмутдинова 2008] тощо.

Своє завдання ми вбачаємо у тому, щоб аргументовано довести творчу природу перекладу як *базову характеристику усіх визначених і потенційно інших онтологій перекладу*. В цьому ми спираємося на актуальну для сучасної світоглядної та наукової парадигм *гіпотезу глобальної креативності*, принципова ідея якої полягає у «визнанні онтологічного статусу креативних процесів, їх первинності як певної граничної тотальності» [Яковлев 1999: 98]. Передумовою креативної діяльності суб'єкта, пов'язаної з постановкою усе нових цілей і постійним пошуком засобів їх реалізації, є процеси самоорганізації та еволюції.

В основу глобально-креативного підходу покладені ідеї відомого філософа І. Р. Пригожина про сутність наукової революції сьогодення, яка полягає в тому, що вона, відмежовуючись від детермінізму, знаходить прояви креативності на кожному рівні природної й соціальної організації [Пригожин 2003]. З онтологічної точки зору, «творчість є фундаментальним процесом спонтанного трансцендування потенцій та віртуальностей, перманентного розширення поля можливостей універсуму» [Яковлев 1999: 99]. Таким чином, усі існуючі матеріальні, ідеальні та семіотичні структури та системи (в тому числі і мова, і переклад) можуть бути визнані продуктами креативних процесів, а їхнє минуле, теперішнє та майбутнє буття залежить врешті-решт від різної скерованості та форм реалізації потенціалів креативності. Ця остання теза дозволяє нам зробити важливі висновки: по-перше, функцією креативності є те, що вона виступає засобом «формування» онтології перекладу; по-друге, креативність має різні форми маніфестації, які проявляються (принаймні, потенційно) комплексно, проте акцентуються по-різному, зважаючи на специфіку тієї чи іншої дослідницької парадигми або інтересів конкретного вченого. Наприклад, за умов системно-структурної онтології перекладу акцент закономірно робився на його мовотворчій функції за рахунок якої здійснюється взаємозбагачення мов, розширення арсеналу їхніх лексико-граматичних та жанрово-стилістичних засобів, тоді як, за умов художньо-естетичної онтології перекладу у фокусі перебувала мистецька, загальнохудожня потенція креативності. Тут на думку

спадають слова І. Левого про те, що, оскільки теорія перекладу є дисципліною лінгвістичною та/або літературознавчою, поняття творчості/креативності перекладу має бути представлене у двох різних вимірах. У літературознавчому вимірі творча природа перекладу визначається тими «елементами діяльності перекладача, які неможливо звести до практичного застосування порівняльної граматики й стилістики», як-то «критична оцінка впливу твору, що перекладається, на життєву проблематику середовища перекладача, вибір інтерпретаційної позиції, перенесення художньої дійсності оригіналу та його стилістики до нового культурного середовища тощо» [Левый 1974: 89]. Ці елементи, на думку дослідника, належать до галузі мистецтва, де «переклад як тип мистецтва – проміжна категорія між виконавчим мистецтвом та оригінальною творчістю»; і тільки у лінгвістичному вимірі переклад може вважатися дійсно творчим процесом, оскільки тут «матеріал однієї мови заміщується матеріалом іншої, отже усі художні засоби мовного порядку перекладач створює сам, рідною мовою, наново» [там само: 90].

Своє бачення творчості як онтологічної властивості перекладу М. К. Гарбовський обґрунтовує, використовуючи яскраві метафоричні образи: «Онтологічно переклад не відрізняється від інших видів мистецтва. Дивлячись на мармурову статую, нерідко вигукують: “Як жива!”; дивлячись не пейзаж чи натюрморт, – “Як справжні!”. Слухаючи музику, чують як щебечуть птахи або як шелестить листя, як страждають або радіють люди. Саме ці “як” і підкреслюють онтологічну сутність мистецтва як ідеального буття, втіленого в іншу матеріальну оболонку, ніж об’єкти реальної дійсності. Але якщо ми згадаємо історію перекладу, то побачимо, що протягом сторіч як ідеал перекладу виникла вимога: перекладач має писати так, як написав би автор, якби творив мовою перекладу. Чи не є це ще підтвердженням близькості перекладу до інших мистецтв в онтологічному аспекті?» [Гарбовский 2007: 353].

Отже, *головною гіпотезою* нашого дослідження є припущення стосовно того, що *творчість виступає провідною онтологічною властивістю перекладу, яка характеризує як діяльнісний (процесуальний), так і*

продуктивний (мовотворчий та текстотворчий) його аспекти. Творчість є основою, а креативність – детермінантою перекладацького акту, визначаючи його скерованість на створення іншомовного мовленнєвого твору, який є водночас подібним і відмінним від вихідного мовленнєвого твору, причому ступінь креативності перекладача як співавтора цього твору визначатиметься не тим, як далеко він відійшов від оригіналу, а тим, як сильно він зміг до нього наблизитися. Як зазначає з цього приводу Л. В. Коломієць, «причина [перекладу] – креативна (текстотворча зі значним мовотворчим зарядом) воля перекладача, що реалізується в процесі перекладу» [Коломієць 2004: 170].

Концепція творчості у перекладі реалізується за трьома напрямками, які можуть бути співвіднесені з різними онтологіями перекладу за об'єктом та характером спрямування творчої дії.

Мовоцентрична концепція творчості є характерною для системно-структурної онтології перекладу. Творчість в цій концепції скерована на подолання перекладацьких труднощів та вдосконалення системи засобів цільової мови задля забезпечення повноти відтворення будь-якого змісту, переданого засобами вихідної мови. Творча взаємодія, таким чином, відбувається на рівні «мова оригіналу – мова перекладу», а перекладач як агент креативної дії є пасивним і тільки імплікується.

Текстоцентрична концепція творчості характеризує водночас декілька онтологій перекладу – художньо-естетичну/культурологічну/ постмодерністську, оскільки всі вони мають справу з текстом як об'єктом скерування креативності перекладача. Отже, творча взаємодія тут відбувається на рівні «текст оригіналу – текст перекладу», перекладач же есплікується як джерело креативної інтерпретації (герменевтична функція).

Нарешті, **діяльнісноцентрична концепція творчості**, яка, відповідно, характеризує діяльнісну онтологію перекладу, представляє творчість як продуктивну рефлексивну діяльність перекладача як агента креації, скеровану водночас на текст перекладу й на самого себе. Творча взаємодія тут відбувається за двома напрямками, які повсякчас перебувають у рухливому стані часткового

перекривання (англ. *overlapping*), – «текст оригіналу – перекладач» та «перекладач – текст перекладу».

Зв'язок між онтологіями перекладу і концепціями перекладацької творчості/креативності представлений на рисунку 1:

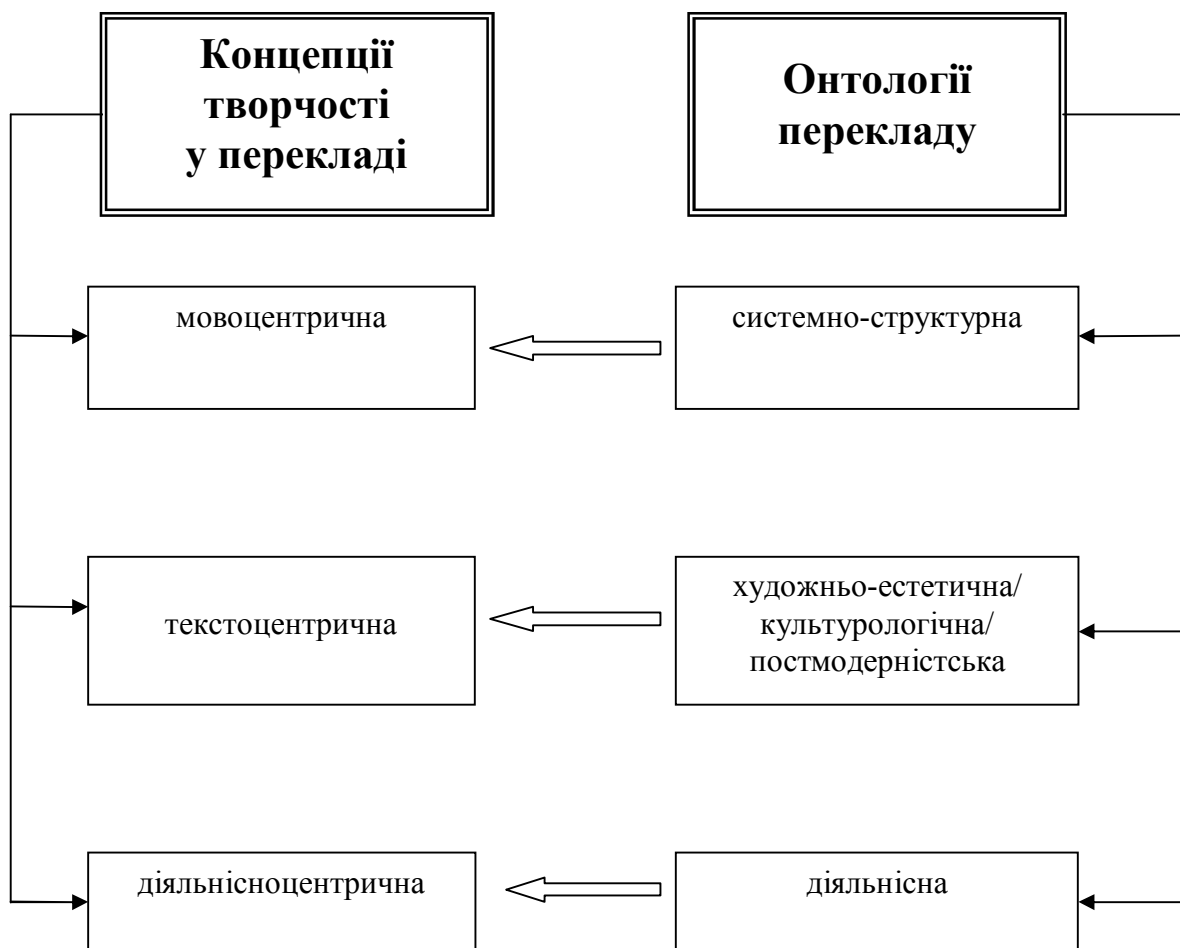


Рисунок 1. Зв'язок між концепціями творчості та онтологіями перекладу

Подальше дослідження вимагає з'ясування ще одного принципового питання. Виходячи з онтологічного підходу до творчості у перекладі, вона трактується нами як універсальна властивість, що проявляється в кожному акті перекладу незалежно від способу його здійснення та/або характеру тексту, який перекладається. Це твердження хоча й аргументується нами протягом цього розділу, може наштовхнутися на непорозуміння певної частини фахівців, спричинене (переважно інтуїтивним) переконанням у тому, що творчим потенціалом володіє виключно художній переклад, тоді як усі різновиди інформативного перекладу можуть хіба що претендувати на «ремісницький»

статус. Такий погляд на проблему, на відміну від запропонованого у нашій роботі комплексного розуміння творчості, спирається на її часткове ототожнення з мистецтвом і суперечить концепції нашої праці. У той же час співзвучні нашим погляди на творчість у перекладі знаходимо у деяких добре відомих вітчизняних та закордонних теоретиків перекладу. Так, В. Вілсс вказує на наявність різних рівнів, галузей та форм прояву творчості у перекладі, підкреслюючи, що її характер залежить від типу тексту, що перекладається. В художніх текстах, як вважає автор, немає передбачуваності у відносинах між автором і перекладачем, тобто творчість у цьому випадку є більш суб'єктивною та індивідуальною. У випадку перекладу інформативних текстів, властивості яких незначною мірою залежать від автора та перекладача, на перший план виходить аналітична творчість перекладача, здатна виявити ці властивості [Wills 2004: 779]. Порівнюючи приклади перекладів художніх і технічних текстів, В. Вілсс намагається показати різницю у творчості різних перекладачів, різну можливість та схильність до використання того, що він називає «прямим перекладом» (максимально наближеним до оригіналу як лексично, так і синтаксично). Саме прямий переклад, на думку автора, вимагає найменше творчих зусиль, а отже, й використання різноманітних перекладацьких прийомів і технік. Переклад є випадком не тільки шаблонної комунікації з повторюваними та передбачуваними якостями, а й також – на вищому рівні – випадком «креативного відтворення нових висловлювань, який міцно опирається будь-яким спробам регуляції та передбачуваності» [там само].

В. М. Крупнов вдається до аналізу творчого аспекту професійного перекладу, під яким має на увазі «таку мовленнєву діяльність, в якій немає місця шаблону». Автор задається питаннями: «Чому художній переклад має розглядатися як особливий?» та «Чи змінює своєрідність мови художніх текстів саму сутність перекладацької праці?». На його думку, лінгвістична теорія перекладу не дає можливості відповісти на поставлені запитання ствердно, тому що «специфіку художнього перекладу варто вбачати в передачі мовних особливостей та образної системи художнього тексту» [Крупнов 1976]. Отже,

ускладнюються лише завдання, що вирішуються перекладачем, сама ж діяльність залишається незмінною. Звідси напрошується висновок про те, що теорія художнього перекладу має бути невід'ємною складовою загальної теорії перекладу.

Завершуючи дискусію, погоджуємося зі спостереженням Т. А. Казакової, яка пише про переважання *зовнішніх* складових перекладу у всій сукупності його моделей та підходів, в межах яких «зіставляються мови, стилі, структури вихідного та перекладеного текстів, культурні традиції, мовні картини світу тощо» [Казакова 2006: 17]. Водночас *внутрішні* складові, які й характеризують переклад як творчість, найчастіше залишаються поза полем зору дослідників, хоча «виявлення психологічної основи перекладу є необхідною передумовою пізнання його сутності» [Швейцер 1988: 21]. Розвиваючи цю тезу, можна вважати переклад особливим видом дискурсивної (мовної та текстової) творчості, що здійснюється на основі зіставлення інформативних властивостей, об'єктивно притаманних та суб'єктивно приписуваних мовним одиницям вихідного тексту з аналогічними або подібними властивостями одиниць мови перекладу, внаслідок чого створюється нова вторинна знакова система – текст перекладу. Отриманий внаслідок творчого зіставлення перекладений текст, як і будь-який додатковий канал інформації, неминуче втрачає частину інформаційних властивостей, притаманних вихідному тексту, але при цьому закономірно включає або може включати додаткові інформаційні компоненти, відсутні в оригіналі» [Казакова 2006: 18].

Таким чином, визначившись із визнанням творчості як інгерентної властивості перекладу в усіх його потенційних онтологіях та супутніх їм парадигмах дослідження, ми принципово констатуємо творчу природу будь-якого перекладу – чи то художнього, чи то інформативного. Водночас необхідно визнати, що художній переклад має відмінну від інформативного творчу специфіку, спричинену його віднесеністю до форм літературно-художньої діяльності.

ВИСНОВКИ

Парадоксальність перекладознавчого усвідомлення поняття «творчість» полягає в тому, що, виступаючи важливою складовою емпіричного ставлення до перекладу, воно досі не отримало повноцінного теоретичного обґрунтування.

Головною гіпотезою нашого дослідження є припущення стосовно того, що **творчість виступає провідною онтологічною властивістю перекладу, яка характеризує як діяльнісний (процесуальний), так і продуктивний (мовотворчий та текстотворчий) його аспекти**. Підґрунтям для такого припущення виступає актуальна для сучасної світоглядної та наукової парадигм гіпотеза глобальної креативності, принципова ідея якої полягає у визнанні онтологічної первинності креативних процесів.

Актуальною для теорії перекладу є загальнонаукова диференціація творчості як каузальної дихотомії «процес – результат» (тобто творчим є сам процес перекладу та текст перекладу як його результат) і креативності як особистісної детермінанти творчості, системного психічного утворення, до якого залучаються інтелектуальна та емоційно-афективна сторони особистості (тобто креативністю характеризується перекладач як агент творчої дії).

У сучасній гуманітарній парадигмі проблема перекладу набуває філософського статусу у зв'язку з його визнанням елементарною складовою самого акту мислення – перетворення невербального змісту свідомості на артикульовані дискурсивні форми, – що корелює й доповнює відому типологію перекладів Р. Якобсона.

У філософському вимірі творча природа перекладу реалізується у трьох взаємопов'язаних іпостасях: **переклад як засіб пізнання/(само)рефлексії; переклад як засіб індивідуального та колективного розвитку; переклад як засіб забезпечення культурного континууму**. Значущість перекладу як засобу пізнання визначається його здатністю забезпечувати якісні прориви у галузі культури, науки, літератури тощо, які утворюють міцне підґрунтя для розвитку особистості та суспільства в цілому.

Переклад – важливий спосіб пізнавальної діяльності, за посередництва якого відбувається перенос текстів, смислів, концепцій з одного культуромовного контексту до іншого. Рефлексія над перекладом має емпірико-трансцендентний характер, адже дає можливість не тільки унаочнити філософську сутність цього феномену, а й побачити місце кожної окремої особистості у глобальних перекладацьких процесах.

Переклад виконує функцію інтелектуального стимулу, оскільки, засвоюючи нову мову, перекладач водночас засвоює її культуру, отже цей двобічний процес призводить, до якісних індивідуальних змін, які, у свою чергу, забезпечують кількісні суспільні зміни. Переклад є засобом становлення та розвитку культури у світових масштабах, адже більшість національних культур сформувалося за безпосередньої участі й під впливом перекладу. В контексті українських історичних і сучасних реалій саме перекладна література відіграє роль культурного каталізатора, передаючи та зберігаючи духовні цінності, виступаючи виховним засобом і потужним джерелом збагачення рідної мови.

Дивергентний, а отже, творчий характер перекладу забезпечується за рахунок таких його характеристик, як *невизначеність* та *різноманітність*. Невизначеність перекладу, спричинена особистісною сутністю інтерпретаційних процесів, пов'язується з ознакою різноманіття, яка в перекладознавчому вимірі втілюється через мовну варіативність та множинність перекладів/засобів/способів здійснення перекладу.

Іншими важливими ознаками творчості у перекладі є також *новизна* й *оригінальність*, що пов'язуються як з окремими мовними засобами, задіяними у процесі перекладу, так і з текстом перекладу як цілісним дискурсивним утворенням. У перекладознавстві присутнє, по-перше, достатньо традиційне лінгвістично-орієнтоване розуміння перекладу як вторинної (репродуктивної) текстової діяльності і, відповідно, тексту перекладу як *вторинно-несамостійного* тексту – «двійника або копії» оригіналу, а по-друге – культурологічне розуміння перекладу як творчої продуктивної діяльності і, відповідно, тексту перекладу як *вторинно-самостійного* тексту.

Оскільки розуміння творчості зазвичай прив'язане до типу діяльності, яку вона супроводжує, **перекладацьку творчість** ми розуміємо як **вербальну/мовленнєву творчість**, адже переклад є різновидом вербальної/мовленнєвої діяльності як різновиду комунікативної діяльності. Такому підходу відповідає визначення перекладу як реорганізації існуючого досвіду (тексту оригіналу) та формування на його основі нових комбінацій (тексту перекладу), що відсилає нас до поняття **варіативності** як способу існування та функціонування усіх одиниць мови та як фундаментальної ознаки перекладацької творчості.

Переклад трактується як **співтворчість** у зв'язку з інтерпретаційним навантаженням перекладача, що здійснюється у царині уяви і скеровується на встановлення зв'язків між умовним відображенням дійсності у тексті та самою дійсністю. Проникнення вглиб текстуальної дійсності перекладачем-реципієнтом відбувається на трьох інтерпретаційних рівнях: контексту, підтексту та затексту. Формування творчої компетенції перекладача передбачає опанування усіх зазначених рівнів.

У межах когнітивно-психологічного підходу ми здійснили спробу «намалювати» творчий портрет перекладача-креатива, який складається з чотирьох взаємопов'язаних поведінкових рівнів. Оскільки сферою професійної діяльності перекладача є вербальна комунікація, він характеризується нами як **аудіал**, тобто особистість, яка користується переважно словесно-мовленнєвим стилем кодування інформації (I рівень). Словесно-мовленнєвий стиль кодування інформації визначає формування у перекладача **когнітивних стилів**, що характеризуються **широтою діапазону еквівалентності, широтою категоризації, когнітивною складністю, толерантністю до нереалістичного досвіду та абстрактністю концептуалізації** (II рівень). Наявність зазначених когнітивних стилів визначає схильність перекладача до **дослідницького та інноваційного** способів постановки і вирішення проблем (III рівень), які, у свою чергу, формують **раціональний** стиль пізнавального відношення до дійсності, що спирається на операції узагальнення та обґрунтування (IV рівень).

Важливим чинником перекладацької креативності виступають обмеження, дія яких має як негативний (стримуючий), так і позитивний (стимулюючий) характер. Негативна роль обмежень у перекладі визначається *стереотипізацією* мислення, яка набуває форм *консерватизму* й *догматизму*. Вплив цих негативних чинників мінімізується перекладачем внаслідок складної перебудови системи цінностей, що здійснюється, як правило, під тиском зовнішніх чинників. Позитивна роль обмежень у перекладі полягає у тому, що вони виступають рушійною силою творчого акту, виокремлюючи найоптимальніші альтернативи та схиляючи агента дії – перекладача до активнішого використання наявних ресурсів.

Переклад представляється творчим процесом, у якому пізнавальний момент ґрунтується на процесах отримання й опрацювання інформації, а перекладач виступає каналом інформаційного зв'язку з обмеженою пропускнуою спроможністю. Обмеження у перекладі поділяються на універсальні, що діють стосовно усіх перекладачів у цілому, та особистісні, що діють відносно кожного з них окремо, а також на об'єктивні (мовні) та суб'єктивні (культурні, особистісні, ситуативні тощо).

Креативна специфіка перекладацького *modus operandi* визначається механізмом *прийняття рішень як засобу подолання проблем* і формуванням *стратегії як загальної спрямованості дій перекладача*. Творчий (варіативний) характер перекладацьких завдань спростовує можливість їх *алгоритмічного* вирішення й водночас активізує пошук альтернативи розкриття механізму перекладацьких рішень, якою в нашому дослідженні виступає *евристика*. Евристичний підхід до перекладу характеризується намаганням поєднати інтуїтивний шлях прийняття рішень з логічним. Показовими в цьому плані є *евристики* «*проб та помилок*», «*проби на сполучуваність*», «*лабіринту*», «*репрезентативності*» та «*незвичності*».

Стратегія як план (програма) перекладацької діяльності програмується як ззовні, так і зсередини. Зовнішній вектор програмування перекладу визначається спільною дією таких чинників, як характер тексту, що перекладається, тип

комунікативної ситуації та характер цільової групи. Внутрішній вектор програмування перекладу визначається прагматичною інтенцією перекладача (метою), рівнем його мовної та перекладацької компетенції, а також особистими уподобаннями, що спрямовують текстуальну адаптацію вбік або цільової, або вихідної культури.

На зміну полярному протистоянню двох адаптивних стратегій перекладу – одомашнення (смислу або синтетичного перекладу) та очуження (форми або аналітичного перекладу) – приходить усвідомлення **стратегії «золотої середини»**, яка відкриває перед перекладачем широкі можливості для прояву своєї власної креативності, особливість якої полягає в тому, аби майстерно зберегти мовностилістичний устрій оригіналу, не поставивши при цьому під сумнів здатність реципієнта до його адекватної інтерпретації та рецепції.

В основі різних концепцій творчості у перекладі перебуває принцип онтологічного релятивізму, згідно з яким виділяємо такі онтології перекладу, як (1) **системно-структурна**; (2) **художньо-естетична/культурологічна /постмодерністська**; (3) **діяльнісна**.

Мовоцентрична концепція творчості характеризує системно-структурну онтологію перекладу, скеровуючись на подолання перекладацьких труднощів та вдосконалення системи засобів цільової мови задля забезпечення повноти відтворення змісту, переданого засобами вихідної мови. Творча взаємодія відбувається на рівні «мова оригіналу – мова перекладу», а перекладач як агент креативної дії є пасивним (імплікованим).

Текстоцентрична концепція творчості характеризує художньо-естетичну /культурологічну / постмодерністську онтологію перекладу, скеровуючись на створення вторинно-самостійного тексту перекладу. Творча взаємодія відбувається на рівні «текст оригіналу – текст перекладу», а перекладач есплікується як джерело креативної інтерпретації та стратегії.

Діяльнісноцентрична концепція творчості характеризує діяльнісну онтологію перекладу, скеровуючись на продуктивну (само)рефлексивну діяльність перекладача як агента креації. Творча взаємодія відбувається за двома

напрямами, які повсякчас перебувають у рухливому стані часткового перекривання: «текст оригіналу – перекладач» та «перекладач – текст перекладу».

Виходячи з онтологічного підходу, *творчість у перекладі* трактується нами як *універсальна властивість цього феномену, що проявляється в кожному його акті, незалежно від залученої пари мов, способу здійснення, характеру тексту, що перекладається, особистості перекладача чи будь-яких інших чинників*. Водночас ми погоджуємося з тим, що художній переклад має відмінну від інформативного творчу специфіку, спричинену його віднесеністю до форм літературно-художньої діяльності.

РОЗДІЛ 2

МОВОЦЕНТРИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ У ПЕРЕКЛАДІ

Як було визначено у попередньому розділі, творчість у системно-структурній онтології перекладу є мовотворчістю. Спробуємо з'ясувати, в чому полягає мовоцентричне розуміння перекладацької творчості, як воно сформувалося і які має форми втілення. Паралельно маємо визначити, як поняття творчості сполучається з іншими ключовими поняттями лінгвістичної перекладознавчої парадигми, зокрема, з поняттями «еквівалентності», «адекватності» та «перекладності/неперекладності».

2.1. Творчість в лінгвістичних теоріях перекладу

Лінгвістична парадигма дослідження перекладу сформувалася в надрах мовознавства як намагання концептуалізувати цілком слушне твердження про те, що переклад є процесом, здійснюваним засобами мови. Неоднорідність цього підходу в цілому і в трактуванні творчої природи досліджуваного в його межах феномену, зокрема, є логічним наслідком (спів)існування багатьох мовознавчих шкіл, які по-різному відбиваються у площині перекладу. Під час подальшого огляду ми спробуємо продемонструвати це розмаїття, виокремивши водночас як спільні моменти, що підтверджують факт наявності єдиної системно-структурної онтології та мовоцентричної методології дослідження перекладу, так і розбіжності, неминучість яких у висвітленні будь-якої складної теоретичної проблеми аксіоматизується принципом онтологічної відносності.

2.1.1. «Широке» та «вузьке» розуміння перекладацької творчості у лінгвістичному перекладознавстві

Сьогодні, коли вельми активно формуються нові підходи до аналізу перекладу, які частково є нелінгвістичними, а частково такими, що виходять із мовних універсалій, проте трактують їх у новому – переважно діяльнісному –

сенсі, популярною є теза про те, що дослідники у річищі лінгвістичного підходу **«повністю»** (виділено нами – О. Р.) заперечують роль психологічних чинників у процесі перекладу» [Алексеева 2010: 45]. Тим самим створюється враження, що поняття творчості, характеризоване індивідуально-психологічною природою, взагалі залишилося за межами лінгвістично орієнтованого перекладознавства, принаймні тієї його частини, яка може бути за лінгвістичною аналогією охарактеризована як дескриптивна. Така позиція, на нашу думку, не зовсім точно відтворює справжній стан справ. Як засвідчує аналіз теоретичних джерел, проблематика творчості у лінгвістиці перекладу має фундаментальний характер, передусім, у зв'язку з постановкою відомого запитання псевдо-гносеологічного характеру: «Що таке переклад – наука чи мистецтво?». Фактично, переклад як різновид мовленнєвої діяльності не є ані першим, ані другим. Погляд на переклад як на науку або мистецтво є наслідком метонімічного за своєю суттю ототожнення перекладу як виду діяльності з перекладознавством як об'єктивованою рефлексією цієї діяльності. Проте помилковість формули «переклад – це наука/мистецтво» не означає, що характер досліджуваного об'єкта не відбивається на об'єктивності результатів його теоретичного аналізу, адже раціонально-емпіричні аспекти перекладацького процесу більш доступні для об'єктивації порівняно з інтуїтивно-творчими [Комиссаров 1996, 1999(б)].

За припущенням П. М. Топера, найбільш послідовно науковій об'єктивації перекладу на основі мовних закономірностей опиралися художні перекладачі-практики, які швидко усвідомили «нівелюючу небезпеку, що йде від новітніх лінгвістичних (а також текстових) теорій перекладу, у всякому разі, тих, чії автори прагнуть створити єдину для всіх його різновидів концепцію і не зацікавлені у суб'єктивних аспектах художньої творчості». В результаті «практика та теорія далеко розійшлися» [Топер 1998].

У попередньому розділі цієї роботи ми вже намагалися визначити, чи є творчість характерною ознакою самого лише художнього перекладу. У світлі аналізованої тут проблематики питання ставиться з точністю до навпаки: «Чи є високий ступінь творчого начала в художньому перекладі достатньою підставою

для його вилучення з орбіти мовознавчого аналізу?». На початковому етапі розвитку лінгвістичного перекладознавства така радикальна з точки зору сучасного перекладознавця позиція мала чимало прихильників, серед яких, зокрема, такі впливові теоретики радянської доби, як І. О. Кашкін, Г. Р. Гачечіладзе та Ю. Г. Еткінд. Їхню позицію, вочевидь, можна пояснити тим, що «недостатня увага з боку дослідників художнього перекладу до питання вивчення типових труднощів та закономірностей перекладу нерідко проявляється в ігноруванні ними положень лінгвістичного перекладознавства» [Крупнов 1976].

І. О. Кашкін, наприклад, стверджував, що існуючі «рецепти готових мовних рішень» заважають перекладачеві творчо підходити до своєї роботи [Кашкин, 1968: 449]. Г. Р. Гачечіладзе наголошував, що «встановлення мовних відповідностей – завдання мовознавства, але не предмет аналізу художньої творчості, в той час як розгляд художнього перекладу являє собою різновид останньої» [Гачечиладзе 1964: 75]. Ю. Г. Еткінд починає свою відому статтю «Художній переклад: мистецтво та наука» з оптимістичного твердження про те, що «з усіх видів художньої творчості переклад, вірогідно, найбільше потребує свідомо-наукової основи» [Эткинд 1970: 15]. Обґрунтування цієї тези теж не викликає ані сумнівів, ані заперечень, адже «перекладач покликаний відтворити не власні переживання з приводу фактів дійсності або навіть із приводу переживань іншомовного автора; його завдання – засобами іншої мови перестворити твір, вже створений до нього, вже існуючий як художня цілісність, як єдність смислового змісту та словесної форми, яка виникла в певний момент» [там само: 16]. Парадоксально, але цей самий аргумент використовується автором на користь того, що лінгвістичний підхід до вивчення художнього перекладу має доволі обмежені перспективи, адже лінгвістична теорія як така, що ставить перед собою завдання встановлення граматичних та лексичних еквівалентів, здатна вирішувати власне творчі проблеми, пов'язані з відходом від формально-семантичної тотожності заради повноцінного відтворення художнього образу. Внаслідок цього Ю. Г. Еткінд робить доволі обережний

помірований висновок, який тим не менше, контрастує з радикалізмом І. О. Кашкіна та Г. Р. Гачечіладзе: «У художньому творі слово – елемент особливої системи, всередині якої діють свої, кожного разу інші закономірності. Звичайно, без лінгвістики тут не обійтися, але вона витлумачує лише нижчий рівень перекладацької творчості, той, на якому знята різниця між текстами різних типів» [там само: 22].

Цікавою ілюстрацією до проблеми «художньо-наукового протистояння» є публічна полеміка О. Л. Кундзіча, який приділяв багато уваги саме розробці творчого аспекту перекладу, з одним із піонерів лінгвістики перекладу А. В. Федоровим. Усвідомлюючи неоднозначність будь-якої категоричності у визначенні сутності перекладу, О. Л. Кундзіч не погоджується з повним відмежуванням «художнього перекладу» від «лінгвістичного», намагаючись знайти «серединний» компромісний варіант, який би зміг примирити протилежні позиції: «Стає очевидним, що ні в процесі перекладу, ні в його теоретичному аналізі відокремити лінгвістичне від прекрасного неможливо, оскільки прекрасне є функцією лінгвістичного. <...> А тим часом переклад здійснюється, тобто *прекрасне* відтворюється засобами мови в найпрямішому, *лінгвістичному* значенні цього слова. Обидві ці категорії в перекладі безперечно наявні, але вони безперечно невіддільні» [Кундзіч 1973: 228]. Дослідник знаходить вади в обох підходах, критикуючи як надмірну «абстрагованість» літературної теорії, так і «емпіричність» мовної. Отже, автор робить висновок про те, що єдиним можливим шляхом розвитку перекладознавства є синтез двох теорій, створення своєрідної «діалектичної єдності лінгвістичного і художнього» [там само: 229].

Із часом протистояння між «науковим» і «творчим» підходами було знівельовано за рахунок уведення в лінгвістичну модель перекладу особистості перекладача як носія креативного начала, творча індивідуальність якого «виявляється не в тому, що він додає “від себе” в перекладений твір, а в тому, якими засобами – своєрідними і неповторними – він намагається досягнути перестворення» [Зорівчак 1989: 12]. Завдяки цьому поняття «творчості» врешті-

решт змогло посісти чільне місце в лінгвістичній теорії перекладу аж до висновку про те, що головне завдання перекладознавства – *«показати, в чому полягає нетривіальність перекладацьких рішень, тобто їхній творчий характер»* [Рябцева *www*]. Цікаво, що у своїх пізніших публікаціях А. В. Федоров вже прямо вказує на те, що об'єктом теорії перекладу, який зумовлює її наукову цінність, є «переклад як творча діяльність» [Федоров 2002: 20].

Лінгвістична теорія у своєму класичному вимірі пропонує декілька підходів до розуміння природи творчого у перекладі. Мовоцентрична перекладацька творчість у *вузькому* сенсі пов'язується у системно-структурній дослідницькій парадигмі з вирішенням нестандартних завдань лінгвальної природи [Борисенко 2008; Виноградов 2001; Влахов 1980; Зорівчак 1989; Комиссаров 1990, 2001; Крупнов 1976, 1987; Кундзіч 1973; Рильський 1975; Рябцева *www*; Флорин 1983; Чуковский 1968 тощо], влучно охарактеризованих як «перекладацькі муки» [Флорин 1983].

Велика зацікавленість у вивченні перекладацьких труднощів пояснюється їхньою ітеративністю та експліцитною емпіричністю: кожна з них сама по собі є яскравою ілюстрацією творчого компонента в перекладі, яку доволі легко можна вичленувати у загальному мовленнєвому потоці та проаналізувати, маючи як висновки практичні рекомендації для інших перекладачів. Разом із тим, теоретики перекладу усвідомлюють складність встановлення онтології та розробки номенклатури таких труднощів, хоча їхній «перелік та визначення дозволить наблизити теорію перекладу до практики його навчання» [Рябцева *www*].

Широке розуміння мовоцентричної творчості у системно-структурній парадигмі дослідження перекладу впливає з феномену *мовної варіативності*, адже сьогодні є загальновизнаним той факт, що варіативність є сутнісною властивістю усіх компонентів та рівнів системи мови [Серебренников 1988: 143]. Феномен варіативності досліджувався перекладознавцями-лінгвістами в аспекті «множинності рішень у межах адекватного перекладу» [Ревзин 1964:

163]; «неодиначності перекладацьких рішень» [Швейцер 1973: 71]; «встановлення прагматично задовільного відношення перекладу, теоретично не одиначного, а одного з множини альтернативних, як ізоморфізму, який має місце між різними системами та гарантує комунікацію носіїв мови» [Павиленис 1983: 98]; «формально-семантичної міжмовної асиметрії» [Кашкин 2009: 32–37]; «неоднорідності способів вербалізації того ж самого відрізка досвіду різними суб'єктами, як в плані виділення послідовності подій, їх учасників та взаємовідносин між ними, так і в плані підбору лексичних одиниць і граматичних структур» [Минченков 2008].

У дослідженні цього феномену нам близька позиція Н. К. Рябцевої, яка пропонує розглядати міжмовну перекладацьку варіативність в аспекті творчої (взаємо)дії, з чого випливає, що вибір серед потенційно можливих способів перекладу «утворює проблему, рішення якої має творчий характер, що перекладацьких рішень тієї самої перекладацької проблеми може бути декілька і що вирішення таких проблем і становить сутність творчого перекладацького мислення та діяльності» [Рябцева www].

Оскільки один і той самий текст можна перекласти по-різному (що є аксіомою практики перекладу), це означає, що перекладач завжди здійснює певний вибір у процесі своєї діяльності, що само по собі вже є вирішенням творчої задачі, адже «в певному сенсі творчість і є пошуком альтернатив» [Боно 2005: 159]. Поняття мовної варіативності почасти корелює з поняттям *альтернативи*, що посідає одне з чільних місць у дослідженні творчості, а переклад може бути віднесений до «відносно відкритих» творчих ситуацій, тобто таких, в яких кількість потенційних альтернатив часто визначається суб'єктивною здатністю агента дії до «творчого дизайну». Слово «дизайн» у цьому визначенні вжито не випадково, воно говорить нам про необхідність створювати, проектувати нові альтернативи, доклавши до цього творчих зусиль. Це можна зробити, «розширивши кордони ситуації за рахунок уведення в неї нових чинників, зміни системи цінностей, запрошення до співпраці інших людей» [там само: 163].

Варіативність перекладу можна пояснити з позицій різноманітних наукових теорій – іноді далеких не тільки від перекладознавства, а й від гуманітарної сфери взагалі. Наприклад, з позицій математичної *теорії ймовірності*, яка вивчає закономірності випадкових явищ, переклад можна охарактеризувати як «динамічно ймовірнісний процес із безперервним вибором на всіх етапах та рівнях породження перекладу, між декількома потенційно (однаково) можливими варіантами. Кожний перекладацький крок цього процесу не жорстко детермінований попереднім, а є лише одним з альтернативно можливих і так само нежорстко детермінує наступний крок, виступаючи лише базою для певної низки можливих продовжень» [Нечаев 1988: 28–29]. Кінцевий варіант перекладу, таким чином, однозначно й точно спрогнозувати неможливо, а можна лише вести мову про вірогідність використання якогось одного з множини однаково можливих та потенційно прийнятних варіантів. Проаналізуємо це твердження за допомогою прикладу з казки С. Міллігана “*The Sad Happy Ending Story of the Bald Twit Lion*”. Цей твір, насичений безеквівалентною авторською лексикою та просякнутий культурними, історичними, релігійними тощо реаліями й алюзіями, репрезентує унікальний жанр «постмодерністської казки» і є справжнім викликом для перекладача. Не дивно, що твори С. Міллігана досі не перекладалися українською мовою. Візьмемо до прикладу початок казки:

Once, twice and thrice upon a time there lived a Jungle. It started at the bottom and went upwards till it reached the monkeys, who had been waiting years for the trees to reach them, and as soon as they did the monkeys invented climbing down. Most trees were made of wood, and so were the rest. <...> It was a really good Jungle: great scarlet lilies, yellow irises, thousands of grasses all grew very happily, and this Jungle was always on time. Some people are always late, like the late King George V. But not this Jungle. (Milligan, The Sad Happy Ending Story of the Bald Twit Lion)

Нашу увагу привертають тут два складних моменти. Перший пов’язаний з оказіональною модифікацією усталеного виразу *Once upon a time*, а другий – зі

грою слів на основі двох значень лексеми *late* – (1) «пізній» (*be late* – «запізнюватися») та (2) «покійний» [Lingvo]. З ними пов'язані два цікавих випадки детермінованості перекладацьких рішень. Перший полягає у тому, що, замінивши *Once, twice and thrice upon a time* на простомовне українське «за часів царя Панька», перекладачка водночас замінила *King George V* на того самого «царя Панька», утворивши семантичний зв'язок між початком і кінцем абзацу й водночас уникнувши складної та потенційно незрозумілої українському реципієнтові історичної алюзії (йдеться про англійського короля Георга V, який помер ще у 1936 році). Проблема каламбуру була вирішена за допомогою перекладу *late* як «спокійний», внаслідок чого утворився звуко-символічний контраст із «покійний». Наведемо переклад уривку цілком:

*Ще за часів царя Панька жили-були Джунглі. Вони починалися на самому споді і росли аж доверху, поки не сягнули мавп, котрі так довго на них чекали, що негайно навчилися лазити по них униз на землю. Більшість дерев у Джунглях були з дерева, втім, так само, як і будь-які інші дерева. <...> Ці джунглі були насправді дуже гарними: величні яскраво-червоні лілеї, жовтогарячі ірисы, тисячі духмяних трав, усі росли там дружно та весело; а ще ці джунглі були дуже **спокійними**, чого не можна сказати про **покійного царя Панька**).* (Мілліган, Сумна пригода зі щасливим кінцем про лисого лева-посміховиська, переклад Т. Мітягіної за нашою редакцією)

З позицій теорії інформативності варіативність перекладу можна пояснити дією «принципу інваріантності інформації відносно фізичних властивостей її носія», з якого випливає «можливість виникнення різних варіантів кодової самоорганізації» [Дубровский 2007: 211]. Водночас «принцип інваріантності не означає байдужості до фізичних властивостей носія інформації, а лише те, що одна й та сама інформація може мати носії з різними фізичними властивостями» [там само: 212].

Якщо порівняти шлях вибору лексико-граматичних засобів оформлення тексту перекладу з траєкторією руху дощової краплини віконним склом (у фізичній термінології – меандром), то різні мови є різними системами меандрів,

різними малюнками на віконному склі, різними комплексами виборів із множини можливостей. У процесі перекладу «відбувається діалогічна взаємодія перекладача з полем можливих засобів перекладу, своєрідною пам'яттю системи мови перекладу» [Кашкин 2002: 64].

У лінгвістичній теорії перекладу можливість здійснення вибору в перекладі, у свою чергу, забезпечується наявністю еквівалентів, більшість із яких має не абсолютний, а відносний характер, з чого стає очевидною складність роботи перекладача, яка «полягає в постійному пошуку мовних засобів для тієї єдності змісту й форми, яку утворює оригінал та у виборі між декількома можливостями передачі» [Федоров 2002: 19]. Таким чином, усвідомлюється зв'язок між поняттями перекладацької варіативності та еквівалентності. Поняття еквівалентності, яке, за влучним зауваженнями Е. Піма, «легітимізувало» теоретичне перекладознавство [Рум 1995: 154], з часом еволюціонувало, закономірно видозмінюючи й поняття перекладацької варіативності. У працях 1950-х – початку 1960-х років, які заклали підвалини лінгвістичної теорії перекладу, поняття еквівалентності ґрунтувалося на концепції перекладу як повного структурно-сміслового аналогу оригіналу. Текст перекладу розглядався як вербальний продукт, внутрішня сторона якого – план змісту – ідентична внутрішній стороні оригінального тексту, а зовнішня сторона – план вираження – складається з одиниць іншого коду, іншої мовної системи, відмінної від системи мови оригіналу.

Еквівалентність перекладеного тексту забезпечувалася передусім на семантичному рівні, але частково також на структурному та стилістичному. Процес перекладу трактувався як процес перевираження засобами цільової мови змісту, вже вираженого засобами вихідної мови. Інакше кажучи, переклад розумівся як «інтерлінгвістична трансформація» [Ванников 1988: 34]. «Само по собі поняття перекладу передбачає встановлення відповідностей між одиницями вихідного тексту та тексту перекладу, що створюється на його базі, інакше кажучи, *одиницями двох різних мов* (виділено нами – О. Р.) [Федоров 2002: 137]. Власне перекладацька природа такого перетворення найбільш повно

описується моделлю закономірних відповідників Я. Й. Рецкера, в межах якої «еквівалентом необхідно вважати постійний рівнозначний відповідник, який, як правило, не залежить від контексту» [Рецкер 1974: 10–11]. Головна заслуга її автора полягала в тому, що він звернув увагу на закономірний характер лексичних відповідників при перекладі, вказав на важливість і самостійність теорії про різні типи й види відповідників та спробував визначити ступінь лексико-семантичної співвіднесеності одиниць, що порівнюються [Виноградов 2001: 79].

Таким чином, еквівалентність на початкових етапах розвитку лінгвістичного перекладознавства мала виключно **мовний характер**, зафіксований у системних відповідниках на різних рівнях мовної системи, а отже й визначалася як **структурно-семантична** [Комиссаров 1999(б)]. Л. С. Бархударов, виходячи з належності семантично тотожних одиниць мови оригіналу та мови перекладу до того або іншого рівня мовної ієрархії, говорить про існування системи рівнів перекладу – переклад на рівні фонем або графем, на рівні морфем, на рівні слів, рівні словосполучень, рівні речень та на рівні усього тексту як такого [Бархударов 1975].

Оскільки більшість одиниць кожного з цих рівнів у будь-якій мові оригіналу завжди мають декілька можливих відповідників у будь-якій мові перекладу, творчий характер перекладу забезпечується необхідністю вибору того з них, який найбільше відповідає контексту та ситуації. Але значно більше творчого простору виникає в ситуаціях, коли одиниця мови оригіналу не має системного відповідника/відповідників у мові перекладу. Гіпотетично відсутність відповідника можна встановити для одиниці будь-якого рівня, проте внаслідок того очевидного факту, що саме слово є найменшою функціонально незалежною одиницею, більшість мовознавчих та перекладознавчих теорій цього періоду мають яскраво виражений словоцентричний характер. Як наслідок, проблема відсутності еквівалентів розглядається переважно на рівні слова і навіть отримує відповідну назву – «проблема безеквівалентної лексики».

Важливість проблеми безеквівалентної лексики в рамках нашого дослідження полягає в тому, що на її прикладі можна побачити, як «вузьке» розуміння перекладацької мовотворчості перетинається з «широким»: з одного боку, явище безеквівалентної лексики, яке деавтоматизує переклад та вимагає від перекладача іноді значних креативних зусиль, безумовно, належить до перекладацьких труднощів; з іншого – у разі створення відповідника для безеквівалентної одиниці перекладач обирає не тільки певний спосіб перекладу, а й відбирає необхідний вербальний матеріал.

2.1.2. Перекладацька творчість у світлі лінгвістичного функціоналізму

Функціональний підхід сформувався всередині лінгвістичного перекладознавства частково як реакція на загальні мовознавчі тенденції, а частково – як відповідь на звинувачення мовоцентричного погляду на переклад у схематичності та нездатності пояснити механізм творчих перекладацьких рішень, скерованих на забезпечення повноцінності перекладеного тексту. В той же час функціональний підхід завжди залишався на міцному лінгвістичному підґрунті, «перейшовши від вивчення мови як абстрактної системи до вивчення функціонування мови в мовленні» [Бархударов 1975: 28].

Функціональний підхід у лінгвістиці, а з часом і у перекладознавстві, ґрунтується на загальнонауковому визначенні функції як «суті та смислу існування реалії, що належить олюдненому Універсуму» [Рудяков 2004: 192]. Мовознавчий функціоналізм акцентує творче використання мовних ресурсів як запоруку успішної комунікативної взаємодії та мовної еволюції. Отже, експлуатація принципу мовно-комунікативної креативності у перекладознавстві є логічним продовженням функціонального підходу.

Вважається, що функціональний підхід до вивчення перекладу був вперше сформульований в роботах представників Празького лінгвістичного гуртка. Зокрема, В. Матезіус заохочував перекладачів до творчого використання ресурсів мови через те, що «поетичний переклад має справити на читача такий

самий вплив, який має оригінал, нехай навіть іншими художніми засобами, ніж в оригіналі» [цит. за: Левый 1970: 415–416].

Починаючи з другої половини 1960-х – на початку 1970-х років, перекладацька діяльність та її теоретичне осмислення отримують новий імпульс у сфері інформаційної теорії та практики, який супроводжується переосмисленням поняття еквівалентності та його перенесенням із царини мови у царину мовлення та комунікації [Бархударов 1975; Егер 1978; Каде 1978; Катфорд 2004; Комиссаров 1973, 1990; Крупнов 1976; Найда 1978; Нойберт 1978; Швейцер 1973; House 2006 тощо]. Так починають формуватися чисельні комунікативні теорії перекладу, стрижневим поняттям яких виступає *комунікативно-функціональна еквівалентність*.

З метою відмежування комунікативно-функціональної еквівалентності від структурно-семантичної, яка лише вказує на ступінь формальної та смислової близькості перекладу до оригіналу, що саме по собі ще не є гарантією «вдалого» перекладу і не визначає його якості, в перекладознавстві виникає потреба запровадження оцінного терміну, яким стає *адекватність* перекладу, позначаючи «відповідність перекладу вимогам та умовам конкретного акту міжмовної комунікації» [Комиссаров 1999(б): 11–12].

Цікаво, що традиція протиставлення адекватності й еквівалентності перекладу, очевидно, є прерогативою радянського та пострадянського перекладознавства, тоді як американській та європейській дослідницьким традиціям притаманне протиставлення різних типів еквівалентності [Егер 1978; Катфорд 2004; Найда 1978 тощо]. За спостереженнями І. В. Корунця, для західного перекладознавства «єдиним терміном для позначення досконалого і достовірного (“адекватного”) перекладу залишався і до сьогодні залишається термін *еквівалентний переклад*» [Корунець 2008: 170].

Адекватний переклад вимагає відтворення тексту «рівноцінними засобами», причому під рівноцінністю розуміється не «формально-смілова схожість, а функціональна еквівалентність, тобто використання в перекладі таких мовних засобів, які стануть функціонально тотожними засобам оригіналу» [Маркина

2008], що фактично розсуває кордони перекладацької творчості, надаючи поняттю варіативності принципово нового смислового наповнення: слідом за еквівалентністю варіативність виходить за власне мовні рамки й набуває комунікативно-функціонального, контекстуально, ситуативно й особистісно зумовленого статусу. Серед чинників, що детермінують цю нову варіативність, найчастіше виокремлюють: (1) предметну ситуацію, яка дозволяє комунікантам вицленовувати в ній різні ознаки та, відповідно, описувати їх різними засобами; (2) соціолінгвістичні чинники, що визначаються соціально-ролевими відносинами між партнерами по мовленнєвій ситуації та дозволяють комунікантам адекватно діяти, використовуючи варіативні засоби передачі інформації; (3) власне лінгвістичні чинники, тобто наявність у мові синонімічних лексико-граматичних засобів для передачі актуального комунікативного змісту в тій або іншій ситуації спілкування [Нечаев 1988].

В. Б. Кашкін звертає увагу на «нерівноважність» та «ієрархічність» чинників комунікативно-функціональної варіативності у перекладі. В його типології можна виділити такі чинники: (1) текстові (регістрові або стилістичні); (2) загальноситуативні; (3) контекстуальні [Кашкин 2002].

Неоднорідність функціонального підходу до вивчення перекладу, зокрема, проявляється в тому, яка саме з функцій визнається домінантною, а отже, такою, що обумовлює як окремі перекладацькі рішення, так і генеральну стратегію відтворення тексту в цілому. Визначальна роль комунікативної функції з часом ставиться під сумнів прихильниками теорії регулятивного функціоналізму у зв'язку з тим, що «мова – це знаряддя формування, експлікації та нав'язування думки», а отже «системотвірною, головною, такою, що визначає саму сутність мови, є... регулятивна» [Рудяков 2004: 193]. Стосовно ж співвідношення комунікативної та регулятивної функцій, вважаємо, що «комунікація характеризує текстову взаємодію за її природою, тоді як регуляція – за функцією», тобто «передача інформації – це форма здійснення регулятивного впливу» [там само].

Чільна роль регулятивної функції у функціональній ієрархії пояснюється її дуалістичною природою. З одного боку, поняття регуляції пов'язується з «нормалізацією» свідомості згідно з уявленнями про «належне і бажане», зі змінами в картині світу людини [Фролова 2009: 83], тобто з когнітивною функцією, з другого – «поняття комунікації не містить нічого іншого, окрім регуляції», відтак «комунікативна функція є, по суті, функцією регуляції поведінки» [Леонтьев 2003: 32].

Якщо розглядати переклад як форму міжмовної регуляції, яка існує з метою забезпечення можливості впливу на реципієнта, що належить до іншого лінгвокультурного середовища [Сдобников 2001], то виникає потреба визначення механізмів і засобів конструювання цієї форми. Ризикнемо висловити припущення, що процес відбору та організації мовних засобів перекладу на основі *регулятивно-функціонального* критерію має виключно творчий характер, адже «завдання [такого] перекладу полягає не у відтворенні елементів і структур оригіналу, а в тому, аби зрозуміти їхню функцію та ввести такі елементи й структури власної мови, які були б, по можливості, субститутами рівної функціональної придатності та ефективності» [Крупнов 1976: 20].

Таким чином, регулятивний функціоналізм торкається комплексу проблем, сукупно визначених терміном «прагматика перекладу». В. Н. Комісаров описує прагматику перекладу як «вплив на перебіг та результат перекладацького процесу необхідності відтворити прагматичний потенціал оригіналу та прагнення забезпечити бажаний вплив на Рецептора» [Комиссаров 1990: 210]. Важливим уточненням до цього визначення є те, що «прагматична інформація, що міститься в тексті оригіналу, в тексті перекладу має бути не тільки збережена, а й виражена ідіоматично, тобто засобами, які типово/стандартно використовуються в мові перекладу» [Рябцева www]. Парадоксально, але виходячи з логіки цього останнього імперативу, прагнення перекладача стандартизувати перекладений текст і привести його у відповідність до нормативної бази мови перекладу має вважатися проявом його креативності в

аспекті варіативності та відбору мовних засобів. У зв'язку цим наведемо цікавий приклад хибного перекладацького рішення. Перекладаючи українську народну казку «Колобок», А. Біленко використовує доволі поширений варіант перекладу української реалії – транслітерує її (*Kolobok*), а потім доповнює функціональним англomовним аналогом, в нашому випадку лексемою *Johnnycake*. Інформаційний портал Вікіпедія так пояснює значення цього слова: «*Johnnycake* – плоский (!) хлібець із кукурудзяної муки, який був головним продуктом харчування для перших американських колоністів, і досі виготовляється уздовж атлантичного узбережжя США – від Ньюфаундленда до Ямайки. Очевидно, походить від корінних американців. Широко розповсюджений у Домініканській республіці, на Багамах, у Колумбії» [Wikipedia]. Тож, виходить, що український колобок перетворюється з української на американську реалію, що може викликати очевидне непорозуміння в англomовного реципієнта, який вирішив прочитати книгу під назвою “*Ukrainian Folk Tales*”. Далі – більше. В перекладі читаємо:

*Kolobok the Johnnycake lay there for a while, then he **jumped** from the sill onto the ground, and from there he **bounced** into the yard, and from the yard he **rolled** beyond the gate and off onto the highway.* (Украинские народные сказки, переклад А. Біленка, с. 18)

Потенційний читач потрапляє у ще скрутніше становище, оскільки йому незрозуміло, як коржик (*flatbread*) може відскакувати від землі на кшталт м'яча (*bounce*), а потім ще й котитися (*roll*).

Аби уникнути такого дисонансу, можливо, перекладачеві варто було б обмежитися транскодованим варіантом перекладу, доповнивши його за потреби коментарем або приміткою.

Функціональна еквівалентність, у свою чергу, піддається подальшій диференціації, що є закономірним наслідком ієрархічного підходу до визначення та класифікації функцій. Нашу увагу пригортає *поетична еквівалентність*, яка, за О. Д. Швейцером, встановлюється тоді, коли установка перекладача на користь форми змушує його *повністю* відмовлятися від відтворення змісту. Намагаючись розтлумачити її сутність, автор наводить як приклад різні

переклади вірша К. Моргенштерна «Естетична ласка» у виконанні М. Найта, описані свого часу І. Левим (1974). Отже, передбачається, що в цьому випадку заримована в оригіналі гра слів важливіша для перекладача за так би мовити «зоологічну» або «топографічну» точність відтворення значення окремих слів, через що ласка, яка сидить на дзюркотливому струмку, переноситься то на мольберт, то на горище, то в кухонну раковину, перетворюючись попутно то на тхора, то на норку [Левый 1974: 144]. Вочевидь, у цьому вірші «поетична функція тексту повністю витісняє референційну», адже структурно-семантична організація перекладу «визначається функціональними домінантами тексту [оригіналу], задуманого як словесна гра, і, таким чином, відповідає комунікативній інтенції автора, тобто прагматичній мотивації тексту» [Швейцер 1988: 150].

Інакше кажучи, експериментальні «переклади», запропоновані М. Найтом, можуть вважатися еквівалентними оригіналові на функціональному рівні, але абсолютно відмінними від нього на рівні семантики. Надихнувшись цим цікавим прикладом, ми вирішили провести власний невеличкий експеримент, запропонувавши учасникам експериментальної школи-студії перекладу перекласти короткого вірша С. Міллігана під назвою “*Giraffe № 1*”:

We come now to

*the **stately Giraffe***

Who’s never been known

to smile or to laugh. (Milligan, A Book of Milliganimals, p. 32)

Учасникам експерименту була поставлена умова замінити образ жирафа на образ іншої тварини (істоти). Завдання ускладнювалося тим, що зміна образу, за нашим припущенням, мала також призвести як до зміни його характеристики (*stately*), так і дії (*to smile, to laugh*), які сукупно утворюють цілісний ефект гри слів. Логічно, що жираф зображується як «величний», адже в нього довга шия, через що він є високим та прямим; так само логічно, що жираф не посміхається, адже сміх суперечить величі. Наведемо декілька з отриманих перекладів:

(1) Ось товстенний старий кіт, В нього діл казан кипить. А й хвостом не ворухне, Йому пузо не дає.	(2) На іншій сторінці Строката сорока. Несе до гнізда все, Що впаде їй до ока.
(3) Підходимо ми До веселого коника. Він нам посміхається І завжди з нами грається.	(4) А зараз ми підходимо До зайчика лякливого. Не знається він, бідний, З хоробрістю та силою.

Як можна побачити із зведеної таблиці результатів експерименту, його учасником вдалося доволі органічно сполучити необхідні складові вірша (*істота* – *ознака* – *дія*) для отримання ефекту поетичної еквівалентності.

Таблиця 1

Результати експерименту зі встановлення поетичної еквівалентності

<i>Істота</i>	<i>ознака</i>	<i>дія</i>
Кіт	товстенний, старий	не ворухне (хвостом)
Сорока	строката	несе (до гнізда)
Коник	веселий	посміхається, грається
Зайчик	лякливий, бідний	не знається (з хоробрістю, силою)

Навряд чи отримані результати можна вважати шедеврами перекладацького мистецтва, чи то взагалі перекладами в традиційному сенсі цього слова, скоріше це – стилізація, або твір за мотивами. І в цьому сенсі прикметним є те, що всі учасники нашого експерименту замінили образ жирафа на образ тварини, типової для української культурної (фольклорної, літературної) традиції. З іншого боку, доцільність таких творчих переробок в окремих випадках доведена чисельними фактами перекладацької практики.

Підсумовуючи, зазначимо, що, хоча практична та експериментальна перекладацька діяльність і доводить потенційну можливість поетичної еквівалентності на рівні окремого твору, ми все ж таки переконані, що доцільність її реалізації може бути підтверджена тільки наявністю особливого контексту за межами цього твору (т. зв. «контексту в контексті»).

Взагалі ж, перекладацька еквівалентність не дорівнює ані структурно-семантичній, ані функціональній окремо і має розглядатися як складне синтетичне утворення, яке «врівноважується» дією низки вимог та обмежень, що знаходяться відносно одне одного у відносинах діалектичних протиріч [Латышев 1988: 33]. Отже, хоча досягнення перекладацької еквівалентності з теоретичної точки зору, видається майже неможливим, на практиці воно повсякчас здійснюється за рахунок творчої праці тисяч і тисяч перекладачів.

Очевидно також, що вимога структурно-семантичної еквівалентності потенційно вступає у протиріччя з вимогою функціональної еквівалентності через те, що завдання збереження структурної та семантичної близькості між текстом оригіналу і текстом перекладу може бути несумісним із завданням забезпечення їхньої комунікативно-функціональної тотожності. Вирішення цього протиріччя вимагає «компенсаційних» семантико-стилістичних розходжень, що отримали назву перекладацьких *трансформацій* [Карабан 2001]. Таким чином, головне творче завдання перекладача в плані забезпечення перекладацької еквівалентності полягає у визначенні міри адекватності трансформації, яка, за влучним зауваженням Л. К. Латышева, «знаходиться посередині між буквализмом і вольністю» та «відрізняє якісний переклад від неякісного» [Латышев 2000: 39].

Теоретично процес встановлення цієї «міри якості» («золотої середини») можна представити як знаходження варіанту перекладу за трьома критеріями. Першим є принцип *вмотивованості* перекладацьких трансформацій, згідно з яким «усі відхилення від об'єктивно можливого структурно-семантичного паралелізму між текстом оригіналу та текстом перекладу мають бути вмотивовані необхідністю досягнення рівноцінності їхнього регулятивного впливу на своїх адресатів» [Латышев 1988: 31]. Невмотивовані трансформації кваліфікуються як перекладацькі вольності та відкидаються.

Другим критерієм є *мінімальність* трансформації, відповідно до якої «найкращою є та, яка вирішує завдання досягнення рівноцінності регулятивного впливу вихідного та перекладеного текстів за рахунок мінімальних відхилень від

семантики та структури оригіналу» [Латышев 2000: 39]. Третім критерієм є принципова **обмеженість** міри перекладацьких трансформацій. «Міра трансформації (її масштаб, глибина) визначається тим, наскільки в даному акті міжмовної комунікації виявляється розходження комунікативних компетенцій носіїв мови оригіналу та мови перекладу. Чим більше дається взнаки це розходження, тим більшою є необхідна міра трансформації, аби досягнути рівноцінності регулятивного впливу тексту оригіналу й тексту перекладу» [там само: 40].

Визначення міри перекладацької трансформації, як писав О. М. Фінкель, є «активним творчим процесом», адже вона може варіюватися від «невеликих “нейтральних” змін через “вимоги мови” або “смаку”, й до прямої фальсифікації, коли під маркою автора або твору, що перекладається, проводиться енергійна пропаганда своїх переконань, своєї ідеології, своєї мовної політики» [Фінкель 2007: 229–230]. Обмеженість перекладацьких трансформації, таким чином, є важливим поняттям для розуміння творчої природи перекладу, адже дозволяє поглянути на акт перекладу з точки зору системи обмежень, під впливом яких він апріорі перебуває.

Очевидно також, що зняття з перекладу обмежень неминуче призводить до таких трансформацій, які є «неприпустимими, оскільки їх використання перетворює переклад на інший різновид мовного посередництва» [Латышев 2000: 40]. З цього випливає, що справжнім регулятором творчої перекладацької дії, скерованої на визначення міри необхідності трансформацій як передумови перекладацької еквівалентності, насправді є поняття перекладацької норми [Нечаев 1988: 23].

Уміння користуватися нормативними рекомендаціями, модифікуючи їх залежно від характеру тексту, що перекладається, та задач конкретного акту перекладу, складає важливу частину перекладацької майстерності. З іншого боку, знання нормативних вимог не передбачає бездумного механічного виконання цих вимог перекладачем. Переклад у будь-якому випадку є творчою діяльністю, яка потребує від перекладача цілого комплексу знань, навичок та

вмінь, здатності робити правильний вибір, враховуючи усю сукупність релевантних чинників, що «відбувається багато в чому інтуїтивно, в результаті творчого акту» [Комиссаров 1990: 36]. Оскільки «окремі перекладачі різною мірою володіють умінням успішно здійснювати процес перекладу», тільки «високий ступінь такого уміння називається мистецтвом перекладу» [там само: 37].

Проведений аналіз показує, що переведення поняття еквівалентності, яке є стрижневим концептом системно-структурної онтології перекладу, з мовної площини в мовленнєву (комунікативно-функціональну чи регулятивно-функціональну) ще більше унаочнило складність перекладацької творчості за рахунок введення низки додаткових параметрів впливу – ситуативних, особистісних, соціальних, прагматичних тощо.

2.2. Мовні перекладацькі труднощі як джерело реалізації творчого потенціалу перекладу

Об'єктом подальшого аналізу в межах цього підрозділу є перекладацькі труднощі мовного походження, вирішення яких маніфестує мовоцентричну перекладацьку творчість у її «вузькому» розумінні. Водночас хотілося б наголосити, що розв'язання будь-яких перекладацьких проблем неминуче висвітлює значущість мовної варіативності, пов'язуючи, таким чином, «вузьке» розуміння творчості у перекладі з «широким». Спочатку розглянемо перекладацькі труднощі з позицій перекладності/неперекладності як глобальної перекладознавчої дихотомії, що дозволяє усвідомити творчий аспект перекладу на глибинному рівні методологічної рефлексії. Принципове значення цієї проблеми для розвитку лінгвістичної теорії перекладу визначається ще й тим, що вона вважається першою теоретизованою проблемою власне мовознавчого статусу.

2.2.1. Перекладацькі труднощі у світлі проблеми перекладності/неперекладності

Проблема перекладності/неперекладності є «одним із магістральних напрямків сучасної науки про переклад», а «в аспекті практичної діяльності людини вона існує, так би мовити, з часу будівництва Вавилонської вежі» [Радчук 1996: 35]. Вважаємо за необхідне попередити подальші міркування стосовно цієї проблеми двома важливими зауваженнями, здатними пролити світло як на нашу позицію, так і на її аргументацію.

По-перше, проблема перекладності/ неперекладності належить не тільки до найдавніших в історії перекладу, а й до найскладніших, нараховуючи у своїх межах багато аспектів, здатних привернути увагу дослідника, зокрема: мовний та мовленнєвий, текстуальний та контекстуальний, психологічний та психолінгвістичний, культурологічний та нормативний тощо [Галеева 1989]. Будь-який перекладознавець має чітко усвідомлювати нерозривність і невід'ємність усіх потенційних аспектів дослідження зазначеної проблеми, що не заперечує наявності в нього тих або інших пріоритетів. Пріоритетним об'єктом нашої уваги у цьому розділі виступатимуть **мовні чинники** перекладності/неперекладності, релевантність яких визначається їхньою текстуальністю. Інакше кажучи, нас не цікавлять невідповідності між елементами окремих рівнів двох мовних систем *per se*, а те, які проблеми виникають за необхідності відтворити такі елементи, актуалізовані автором у тексті, що перекладається. Як зазначав з цього приводу В. Беньямін, «якщо переклад є формою, то перекладність має належати до сутності певних творів» [Беньямин www].

По-друге, очевидним є те, що проблема перекладності/неперекладності має декілька варіантів вирішення, включаючи визнання абсолютної неперекладності та абсолютної перекладності, так само як і помірковану проміжну позицію часткової (відносної) перекладності/неперекладності. Вибір варіанта вирішення визначається обраною автором в якості відправної точки онтологією перекладу та пов'язаною з нею методологією дослідження. За великим рахунком,

визначальну роль у цьому відіграє ступінь суб'єктизації/об'єктизації самого феномену мови і перекладу як специфічної форми її актуалізації. Як приклад, можемо зазначити, що в сучасному («пост-лінгвістичному») перекладознавстві з'являються роботи, в яких примат неперекладності встановлюється на основі індивідуальних когнітивних чинників сприйняття та переробки інформації, внаслідок чого неперекладність визначається як «неможливість досягнення тотожної інтенціональної, інтерпретативної та рецептивної значущості», зумовлена дією «психонейрофізіологічного принципу актуалізації смислу в мовленні» [Дашинимаева 2010: 30].

Оскільки проблему перекладності/неперекладності ми розглядаємо в розділі, присвяченому лінгвістичним теоріям перекладу та тому, як ними тлумачиться феномен перекладацької творчості, логічним для нас є прийняття тези *відносної перекладності*, яка є характерною для цього напрямку в цілому. У зв'язку з цим варто розглянути теорію «невизначеності перекладу» американського філософа та логіка В. Квайна, вже відомого нам розробника принципу онтологічної відносності (див. підрозділ 1.5). Основою цієї теорії є концепція радикального перекладу, тобто такого, який здійснюється з мови народу, який до цього моменту залишався невідомим, що означає відсутність як людей, які володіють водночас цією (автор називає її «Джангл») та будь-якою іншою мовою, так і її спорідненості з іншими відомими мовами. Радикальний переклад, таким чином, може здійснюватися лише на основі операцій ситуативного спостереження, зіставлення та логічного умовиводу. Оскільки такий стан справ неминуче супроводжується довільністю зроблених інтерпретатором висновків, будь-які висловлювання мовою Джангл можуть бути по-різному інтерпретованими та перекладеними іншою мовою. Отже, можна припустити, що два будь-яких перекладачі, які незалежно працюють з цією гіпотетичною мовою, ніколи не дійдуть однакових висновків щодо змісту того, що перекладається, в чому і полягає невизначеність перекладу [Куайн 2005].

Як нам здається, В. Квайн не робив тих глобальних висновків щодо неперекладності, які йому «приписують» теоретики перекладу радянської доби,

можливо, переважно з ідеологічних міркувань (див., наприклад, [Крупнов 1976; Федоров 2002]). Він більше намагався поєднати емпіричність будь-яких перекладацьких і взагалі мовних даних із положеннями формальної логіки, внаслідок чого й зробив свій остаточний вердикт: «Критика [теорії мовного] значення, знівельована моєю тезою про невизначеність перекладу, має на увазі усунення непорозумінь, але її результатом не є нігілізм. Переклад залишається і є неминучим. Невизначеність має на увазі не те, що немає прийнятного перекладу, а те, що їх існує багато. Гарна настанова для перекладу відповідає усім орієнтирам вербальної поведінки, й те, чого немає на поверхні якогось орієнтиру, не може завдати шкоди» [Куайн 2005].

Якщо В. Куайн розробляє формально-логічний підхід до проблеми перекладності/неперекладності, її філософське осмислення пропонують два видатних філософи ХХ сторіччя В. Беньямін та П. Рікер.

Дотичними цілям нашого дослідження вважаємо декілька тез, сформульованих В. Беньяміном. Першою з них є визнання можливості перекладу, зважаючи на існуючі зв'язки (спорідненість) між мовами. Другою тезою є визнання дуальної природи перекладності: будь-який текст самим фактом свого існування передбачає можливість («прагне») перекладу і в цьому сенсі є поняттям «аподиктичним», тобто логічно необхідним; водночас на заваді перекладності може стати відсутність перекладача, який був би здатним перекласти цей твір, і в цьому сенсі перекладність є поняттям «діалектичним», тобто ймовірнісним. Третя теза – визнання відносності перекладності, з чого логічно витікає потенційна неперекладність кожного окремого тексту [Беньямин 2004].

П. Рікер обговорює проблему перекладності/неперекладності, відштовхуючись від розуміння перекладу як природної потреби життєдіяльності людини, спричиненої об'єктивно існуючим розмаїттям людських мов. Його головний висновок полягає у тому, що дилема перекладності/неперекладності є умоглядною, абстрактною і принципово не вирішуваною [Рікер 2007]. Єдиним виходом із «глухого кута перекладності/неперекладності» є заміна існуючої

альтернативи іншою альтернативою – вірності/невірності перекладу його джерелу: «хоча теоретично переклад здається нездійсненною справою, він все ж таки може бути здійснений практично; однак за це доводиться платити нашими сумнівами стосовно його вірності/невірності оригіналові» [там само: 291].

Для П. Рікера як представника герменевтики інтерпретація завжди суб'єктна та суб'єктивна, а отже, єдиним шляхом забезпечення вірності оригіналові є *множинність перекладів*, і «це саме те, чим постійно займаються професійні перекладачі», а «усі великі твори світової культури відомі нам переважно у повторних перекладах, які теж, у свою чергу, не можуть вважатися неперевершеними» [там само: 298].

У практичному плані принцип неперекладності спростовується сталим зростанням якості перекладу, з приводу чого О. М. Фінкель зазначає, що «якщо не ставити перед собою завідомо невирішуваних завдань, якщо не ставити знака рівності між адекватністю та абсолютним збігом перекладу з оригіналом у всіх деталях, якщо відмовитися від хибної думки, що переклад іншою мовою має відтворити не тільки значення слова, а й усі його співзначення та морфологічні особливості, – тоді переклад є цілком можливим» [Фінкель 2007: 258].

Аналіз публікацій, в яких пропонується позитивний погляд стосовно принципової здатності людини здійснювати адекватний переклад [Бархударов 1975; Влахов 1980; Комиссаров 1999(а); Левицкая 1963, 1975; Радчук 2000; Федоров 2002; Флорин 1983; Швейцер 1988 тощо], дозволяє виокремити в ньому декілька важливих аспектів:

1. *Перекладність із позицій холістичного підходу до вирішення антиномії «ціле – частина»*. Для того щоб пояснити методологічне обґрунтування перекладності, слід коротко розглянути закладені в ньому філософські поняття «цілого» та «частини». Філософські взаємовідносини між цілим і частиною представлені у вигляді низки антиномій, одна з яких сформульована у вигляді афористичної тези «ціле – все, частина – ніщо» або «частина – все, ціле – ніщо». Філософська позиція, яка підкреслює незведеність цілого до його частин та набуття цілим нових властивостей порівняно з його

частинами, називається «холізмом». Отже, важливим методологічним положенням, яке визначило становлення ідеї перекладності, було твердження про діалектичне співвідношення в тексті частини й цілого, інакше кажучи, принцип структурності: «ціле – перекладне навіть у тому випадку, коли воно складається з неперекладних елементів», тому що «функцію цілого завжди можна виразити засобами мови перекладу, якою народ все виражає, від найточніших наукових визначень до найтонших нюансів художньої творчості» [Кундзич 1955: 218]. Втрата якихось елементів тексту, що перекладається, не означає, що текст є неперекладним і «зазвичай виявляється, коли він вже перекладений і зіставляється з оригіналом» [Комиссаров 1990: 39].

Поняття перекладності визначається через поняття перекладацької еквівалентності, у зв'язку з чим вважається за необхідне розрізняти, з одного боку, перекладність на рівні того або іншого сегмента/елемента тексту, а з іншого – перекладність на рівні тексту в цілому [Швейцер 1988: 110]. Л. С. Бархударов заявляє, що оскільки «еквівалентність перекладу забезпечується не на рівні окремих елементів тексту, а на рівні тексту, що перекладається, в цілому», «існують неперекладні частковості, але немає текстів, які не можна було б перекласти» [Бархударов 1975: 220].

Співвідношення між цілим та частиною є важливим принципом перекладності ще й тому, що ним визначається «специфіка твору в єдності змісту й форми» [Федоров 2002: 144]. До цього моменту ми дивилися на це співвідношення виключно з позиції «цілого», натомість А. В. Федоров пропонує нам зробити це з іншого боку – з позиції «частини», і тут ми бачимо, що «детально точна передача окремих елементів, узятих нарізно, ще не означає повноцінної передачі цілого, оскільки останнє не є простою сумою цих елементів, а являє собою певну систему». Таким чином, відтворення загального змісту твору з ігноруванням його окремих елементів може призвести до спотворення його індивідуальності, і «тільки відношення між твором, взятим в цілому, і окремим моментом у ньому або його окремою особливістю

характеризує його індивідуальну своєрідність – як з ідейно-сміслової, так і з формальної точки зору» [там само: 145].

2. Перекладність із позицій виразально-зображувального потенціалу мови перекладу. В якості аргументу на підтримку примату перекладності часто використовують тезу про «розвиненість мови», яка гарантує знаходження засобів, необхідних для відтворення будь-якого змісту, як інформативного, так і прагматико-стилістичного. Очевидно, що така позиція зумовлена системним поглядом на мову, ієрархічна побудова якої дозволяє, по-перше, комбінувати наявні мовні одиниці таким чином, аби передати необхідну інформацію, і, по-друге, створювати за необхідності потрібні мовні одиниці з елементів нижчих рівнів (наприклад, лексеми з морфем або фонем) на позначення нових референтів чи заповнення лінгвокультурних лакун міжмовної комунікації. Таким чином, аналізовану тезу можна вважати проявом зв'язку між перекладністю та творчістю, в якому друга виступає засобом забезпечення першої. Закладена в мові здатність до описування нових фактів/ситуацій в необмеженій кількості зумовлює її комунікативну цінність; без неї мова просто «не могла би бути знаряддям пізнання й зробила б прогрес людства просто неможливим», а отже, «здатність описувати нові незнайомі ситуації є невід'ємною властивістю будь-якої мови», і саме «ця властивість уможливорює передачу засобами іншої мови ситуацій, специфічних для життя даного народу і даної країни, які не мають аналогів у житті інших народів та інших країн» [Бархударов 1975: 13].

3. Перекладність із позицій динамічності мовного розвитку. Динамічність перекладності визначається не тільки глобальними парадигмальними змінами у підходах до її визначення та вирішення, а й діапазоном тих мовних засобів, які в тих чи інших мовах/культурах/часових проміжках характеризуються як неперекладні або, принаймні, такі, що створюють проблеми всім, хто прагне їх відтворення засобами іншої мови. Більшість теоретиків усвідомлюють абсурдність ідеї глобальної, абсолютної перекладності, сповідуючи, скоріше, поміркований підхід, який можна було б

охарактеризувати як «серединний шлях» або «відносну перекладність тексту». Якщо узагальнити наведені обґрунтування, то умовами відносної перекладності є такі: 1) відсутність точних корелятивів передачі того або іншого значення (що свідчить, скоріше, на користь неперекладності); 2) схожість менталітетів (що є ознакою перекладності); 3) універсальність категорій мислення (ще одна ознака перекладності) [Дашинимаєва 2010: 25].

Динамічну природу мовного розвитку як запоруку перекладності акцентував М. Т. Рильський, на думку якого примат перекладності визначається творчим, «а отже, не тільки вмілим, а й сміливим перекладом», заради якого перекладач, «який, маючи в тому чи іншому випадку обмежений словниковий запас даної мови, рішуче розсуває його рамки, не відступаючи і перед словотворенням на міцній підвалині законів і особливостей рідної мови, вміло використовуючи інколи заведення до рідної мови іноземних слів і виразів» [Рильський 1975: 55].

Вербальні факти, можливість адекватного відтворення яких ставиться під сумнів або й взагалі заперечується, за традицією пов'язують із поняттям перекладацьких труднощів. Найвідомішим ґрунтовним дослідженням, присвяченим аналізу «того, що не перекладається у перекладі», є книга болгарських вчених С. Влахова та С. Флоріна [Влахов 1980]. Водночас, відсутність єдиної дослідницької позиції стосовно причин появи перекладацьких труднощів та їхнього повного арсеналу змушує нас детальніше проаналізувати ці питання.

2.2.2. Природа перекладацьких труднощів та їх типологія

Спроба типологізувати проблему перекладацьких труднощів приводить нас до висновку щодо наявності декількох різних розумінь їхньої природи. Сутність першого з них полягає в тому, що витoki перекладацьких труднощів слід шукати в **системних невідповідностях** між мовою оригіналу та мовою перекладу, і в цьому сенсі поняття перекладацьких труднощів фактично прирівнюється до поняття неперекладності. Саме так підходить до цієї проблеми

В. І. Іванов: «Неперекладними виявляються ті сторони звукової (в тому числі й ритмічної) організації тексту, в яких відбивається побудова мови оригіналу, що відрізняється своїми відповідними звуковими рисами від мови перекладу» [Іванов 1988: 69]. Хоча автор і визнає наявність у художньому дискурсі елементів, які є потенційно неперекладними, він закликає перекладачів до формально-сміслового експериментування при вирішенні складних перекладацьких завдань, адже «ступінь особистої творчості при вирішенні такого завдання різко зростає, разом із тим результати подібних експериментальних перекладів могли б суттєво збагатити поетичну мову» [там само: 86]. Ця позиція збігається з психологічним підходом до вирішення труднощів у світлі поняття «життєстійкості», яке визначається як людська здатність до діяльності з подолання труднощів і водночас результат розвитку та застосування цієї здатності: «Діяльність із подолання [труднощів] – це навичка, вміння, яке не дається “одразу”, якому потрібно навчитися, а вчитися можна тільки на основі того ж самого подолання» [Александрова 2005: 20].

У М. Реріха є чудова фраза, яка точно відтворює ідею життєстійкості: «Благословенні перешкоди – ними зростаємо». Концепція життєстійкості має універсальний характер у тому сенсі, що може бути застосована не лише відносно окремих індивідів (подолання труднощів як основа розвитку творчих здібностей перекладача), а й відносно системних сутностей на кшталт мови, літератури або культури, на що, зокрема, вказував Ю. М. Лотман, коли писав про «ускладнення кодувальних систем», яке «ускладнює однозначність взаєморозуміння» [Лотман 2009: 201], цілком справедливо вважаючи, що «поряд із прагненням до уніфікації кодів і максимального полегшення взаєморозуміння між адресатом і адресантом у механізмі культури працюють і прямо протилежні тенденції», активізовані «ускладненням структури особистості, індивідуалізацією властивих їй механізмів, що кодують інформацію» [там само: 200]. Дію цих механізмів пов'язуємо з поняттям «творчої свідомості» як інтелектуального пристрою, здатного видавати нові повідомлення» [там само].

Таким чином, ланцюг логічних міркувань замикається в коло: ускладнення у міжмовній та міжкультурній взаємодії спричинені ускладненнями відповідних кодових систем – мови та культури, які, у свою чергу, спричинюються психічними особливостями індивідів як операторів кодових систем через їхнє прагнення до творчої самореалізації.

Характеризуючи мовні труднощі перекладу, філософ П. Флоренський не вважає, що переклад має обов'язково спотворювати першотвір, навпаки, історія дає нам багато прикладів того, як якісний переклад здатний збагатити оригінал. Але переклад неминуче *видозмінює* вихідний твір, а вимога смислової подібності між двома текстами вимагатиме від перекладача внесення змін формального характеру. Якщо ж перекладач надасть перевагу смисловій стороні над формальною або навпаки, це обов'язково призведе до порушення «органічності» твору. В цьому, на наш погляд, виявляється вплив філософії неперекладності В. фон Гумбольдта, але на відміну від німецького класика П. Флоренський знаходить вихід із посталоного протиріччя у дусі своєї філософської концепції «всеспільності», стверджуючи, що «заради органічності твору необхідно певною мірою пожертвувати усіма трьома сторонами мовлення, смисловою, граматичною та звуковою, й наново створити іншою мовою певний новий твір – відповідь духу даного народу на ідеальну тему, втілену іншим народом» [Флоренский www].

Л. С. Бархударов вважає найбільшою складністю перекладу можливість вдаватися в текстах перекладів до несистемних («незакономірних») відповідників, вміння знаходити які і визначає творчий характер перекладацької діяльності [Бархударов 1975: 6]. З одного боку, такі явища не можуть бути об'єктом аналізу лінгвістичної теорії через нерегулярність, однак, з іншого боку, з часом вони можуть бути узагальненими, інакше кажучи, «як і в будь-якій іншій науці, прогрес в теорії перекладу полягає, зокрема, в тому, що за множиною удаваних “виключень” та “нерегулярностей” поступово розкривається певна загальна закономірність, яка ними керує та визначає їхній характер» [там само: 7].

Відповідно до другого розуміння, в основі більшості перекладацьких труднощів, що вимагають особливого – творчого – підходу до розв’язання, перебуває *асиметрія природної мови*, яка проявляється в неоднозначності/багатозначності мови (на усіх рівнях) та ідіоматичності її використання» [Рябцева [www](#)]. Двоїстість мовного знаку призводить до міжмовної асиметрії і разом із нею виявляє діалектичне відношення як самої необхідності перекладу і труднощів, що при цьому виникають, так і можливості здійснення перекладу шляхом семантичного розвитку, поширення семантики за межі, зафіксовані у словниках, адже план змісту незмірно багатший за план вираження: «Симетричний знак не просто позбавляв би нас можливості шукати виходу з перекладацького глухого кута, а й вбивав би саму можливість перекладу, як і саме можливість іншого світобачення, іншої картини світу, іншої лінгвокультури, іншої мови» [Кашкин 2009: 35].

Проблему асиметричності в її зв’язку з перекладацькими труднощами можна розглядати значно ширше – виходячи за межі мовного знаку та мовної системи у царину міжкультурної комунікації, як це робить, наприклад, П. М. Донець, який зазначає, що в різних культурах використовуються різні *Коди*, у разі зіставлення яких і виявляються зони збігу (симетрії) та розходження (асиметрії). В комунікації звичайно ж використовується багато різних кодів, але «перше місце в ній, поза всякого сумніву, посідає мовний *Код*» [Донець 2001: 188]. На додачу до асиметрії на рівні мовних кодів (лінгвоспецифічне кодування) дослідник виділяє асиметрію на рівні дискурсивних кодів (дискурсивно-специфічне кодування), тезаурусних та текстових кодів (культуро-смісловне кодування).

Асиметричність може проявлятися й на ситуативному рівні, який безпосередньо відбивається в мові у формі етноспецифічних одиниць на позначення відповідних ситуацій або їхніх конститuentів [Бархударов 1975: 13]. Так само з поняттям асиметричності, очевидно, пов’язане трактування труднощів перекладу у світлі феномену *відсторонення*, яке набуває широкого філологічного змісту як певний спосіб мовного та/або літературного

представлення дійсності в незвичному світлі, в тому числі й за рахунок нетривіального використання мовних засобів. Під таке узагальнене розуміння відсторонення підпадають «добре відомі в лінгвістиці явища (метафора, іронія, параномазія, паралелізм тощо), які за самою своєю суттю покликані робити художній текст незвичним» [Бузаджи 2007: 43–44], а отже, так само складним і для перекладу. Асиметрія засобів відсторонення при перекладі проявляється в тому, що хоча їхній арсенал в англійській та українській мовах є доволі подібним, частотність застосування часто не збігається [Ребрій 2010].

Прихильники третього погляду на природу перекладацьких труднощів виходять з того, що труднощі перекладу починаються там, де відбувається *відхід від норми* літературної (загальноживаної) мови. Оскільки поняття норми є складним і галузево специфічним, перш за все, слід зазначити, що в даному випадку йдеться не про норми перекладу і не про літературні норми, а про норми вихідної мови. Порушення норми можуть мати як навмисний, так і ненавмисний характер. Ненавмисні аномалії найчастіше характеризуються як помилки, тобто «об'єктивні відхилення, які є різницею між неправильним компонентом повідомлення та його нормативним (правильним) поданням» [Партико 2006: 58]. Очевидно, що помилки як спонтанні відхилення непритаманні більшості текстів, що підлягають перекладу, за виключенням художнього дискурсу, в якому вони вживаються як художній прийом характеристики персонажа. В перекладознавстві такі помилки досліджуються як субстандартні форми – територіально-діалектні, соціально-діалектні та контаміновані відхилення [Борисенко 2008; Комиссаров 1990; Ребрій 2011]. Навмисні ж відхилення від літературної норми використовуються в художній літературі з найрізноманітнішими цілями: «Хоче автор накреслити яскравий, пам'ятний портрет персонажа, присмачити оповідь місцевим колоритом, скартати (чи оспівати) класові розбіжності, зобразити національні конфлікти – до його послуг завжди знайдеться просторічне слівце, іншомовний акцент або виняткова діалектна говірка» [Борисенко 2008: 250]. В. С. Віноградов відносить до навмисних анормативів вживання автором слів певних лексичних категорій

(зокрема, архаїзмів, неологізмів, okazіоналізмів, екзотизмів, реалій, онімів), фразеологізмів, стилістичних прийомів синтаксису та семасіології [Виноградов 2001]. С. Влахов та С. Флорін пишуть про те, що перекладацькі труднощі є «настільки великими та різноманітними», що охопити їх усі в межах якогось окремого дослідження практично неможливо, отже, залишається «обмежуватися викладом максимально необхідного, найважливішого та найменш висвітленого в літературі» [Влахов 1980: VII]. На думку дослідників, до цього переліку мають бути віднесені: фразеологія, імена власні, реалії, звертання, терміни, іншомовні вкраплення, звуконаслідування, каламбури, скорочення тощо.

Проведений аналіз теоретичних джерел, на основі якого ми змогли виділити три головних підходи до природи феномену «перекладацьких труднощів», дозволяє зробити певні узагальнення. По-перше, виокремлені підходи перебувають не стільки у відношеннях протидії (опозиції), скільки взаємодії (компліментарності), у зв'язку з чим стає очевидним, що явище перекладацьких труднощів є настільки розгалуженим та різнорідним, що визначити їх можливо лише у самому загальному вигляді, наприклад, як ***мовні/мовленнєві утворення різних рівнів, що спричиняють переешкоди на шляху міжмовної вербальної та невербальної взаємодії внаслідок об'єктивних розбіжностей у структурах та правилах функціонування контактуючих мов, так само як і суб'єктивного сприйняття цих розбіжностей агентом перекладацької дії, від якого вимагаються значні творчі зусилля для їх переборення.***

По-друге, не існує єдиної типології перекладацьких труднощів, яка б характеризувалася цілісністю та послідовністю і виходила б із достатньо строгого диференційного критерію. Ми бачимо принаймні два потенційних критерії класифікації перекладацьких труднощів. Перший пов'язаний із сутністю самих вербальних (мовно-мовленнєвих) утворень, що можуть бути віднесені до їх складу, а другий орієнтується на науковий напрямок (галузь), об'єктом дослідження якої вони пріоритетно виступають.

Перший критерій класифікації труднощів перекладу може бути охарактеризований як ***рівневий*** або ***семіологічний***; він є логічним наслідком

рівневого принципу опису мови як ієрархічної системи. Відповідно до цього критерію перекладацькі труднощі можуть бути поділені на:

- 1) фонетичні/фонографічні та параграфічні;
- 2) морфологічні;
- 3) лексичні (пов'язані з приналежністю одиниці до певного класу/типу/категорії тощо лексичних одиниць);
- 4) лексико-семантичні (пов'язані з особливостями вживання лексичних одиниць у переносному сенсі / вторинною номінацією);
- 5) синтаксичні;
- 6) текстові;
- 7) жанрові.

Розподіл перекладацьких труднощів за рівневим критерієм припускає певний ступінь умовності, і будь-який дослідник, який матиме на меті докладно розглянути це питання, неминуче зіштовхнеться з так званими «граничними» випадками, які потенційно потрапляють до двох різних (і не обов'язково суміжних) рівнів. Прикладом може бути таке цікаве і практично не досліджене у вітчизняному перекладознавстві явище, як «графон», тобто графічно зафіксовані на лексичному рівні особливості індивідуальної вимови персонажа художнього твору. З одного боку, джерелом проблеми для перекладача тут виступають особливості звучання, що дозволяє розташувати графон на фонетичному рівні (див, наприклад, [Кухаренко 1988, Стилистика 1991]); з іншого ж боку, графон завжди є лексично оформленим («схопленим словом») явищем (на відміну, скажімо, від алітерації, асонансу чи звукопису), що дозволяє віднести його так само й до лексичного рівня аналізу.

Другий критерій класифікації труднощів перекладу може бути охарактеризований як *галузевий*; він є логічним наслідком існуючої традиції досліджувати окремі мовні/мовленнєві явища або їхні релевантні характеристики в перекладознавстві з позицій відповідних розділів мовознавства. Згідно з цим критерієм видається маловірогідним запропонувати кінцевий перелік різновидів перекладацьких труднощів у зв'язку з відсутністю усталеного переліку відповідних наукових напрямків. Прикладами можуть бути

фонетичні, граматичні, лексичні, прагматичні, стилістичні (жанрово-стилістичні) труднощі тощо [Карабан 2001].

Об'єктом нашого дослідження в наступних підрозділах виступатимуть перекладацькі труднощі, згруповані навколо лексичного рівня в широкому розумінні (тобто зі включенням тих суміжно-рівневих та несуміжно-рівневих явищ, які ми охарактеризували як «граничні»). Такий вибір видається логічним, зважаючи на наступні міркування. Хоча вважається, що носіями інформації є одиниці усіх рівнів, за винятком фонemi (головною функцією якої є не виражати смисли, а розрізнявати їх), «однозначно дискретними... можуть бути визнані лише одиниці лексичного рівня» [Донец 2001: 189], у зв'язку з чим саме лексичний рівень дослідження привертає найбільшу дослідницьку увагу, а лінгвістичне перекладознавство в цілому має яскраво виражений словоцентричний характер.

Важливим аспектом перекладацької творчості є робота з тими типами перекладацьких труднощів, що спричинені відсутністю регулярних або системних відповідників одиниць вихідної мови у цільовій мові. Одним із парадоксів системного перекладознавства є те, що за наявності різних рівнів мовної ієрархії, на кожному з яких одиниці-конституенти можуть мати свої власні відповідники в інших мовах, проблема відсутності усталених еквівалентів аналізується, як правило, лише на одному з них, а саме – на рівні слова, у зв'язку з чим і отримала спеціальну назву «проблеми безеквівалентної лексики» [Бархударов 1975; Верещагин 1973; Влахов 1980; Крупнов 1976; Левицкая 1963; Миньяр-Белоручев 1999; Федоров 2002].

За роки свого існування перекладознавство накопичило величезні масиви емпіричних даних щодо способів відтворення безеквівалентної лексики, в тому числі й на матеріалі української мови. Запорукою успішного подолання перекладацьких труднощів вважається нетривіальність перекладацьких підходів і вміння перекладача дивитися на ситуацію нестандартно, реалізуючи повною мірою закладений природою потенціал лінгвокреативного мислення.

2.2.3. Принципи та способи перекладу безеквівалентної лексики

Найвідоміше визначення безеквівалентної лексики дають Є. М. Верещагін та В. Г. Костомаров, на думку яких це «слова, що слугують для вираження понять, відсутніх в іншій культурі та в іншій мові, слова, що належать до окремих культурних елементів, характерних лише для культури *A*, але відсутніх у культурі *B*, а також слова, що не мають перекладу іншою мовою одним словом, такі, що не мають еквівалентів за межами мови, до якої вони належать» [Верещагін 1973: 53]. Аналіз цієї дефініції вказує на те, що підхід авторів до визначення досліджуваного ними поняття не є цілком послідовним. Саме визначення поділяється на три частини. В першій безеквівалентна лексика ототожнюється з реаліями. У другій – з одиницями, перекладеними за допомогою описового способу. Третє визначення є не тільки тавтологічним, а й у принципі позбавленим сенсу, адже про безеквівалентну лексику можна говорити лише в межах конкретної мовної пари. Натомість, у своєму відомому дослідженні С. Влахов та С. Флорін визначають безеквівалентну лексику в максимально стислій та загальній формі як «одиниці, що не мають із тих або інших причин лексичних відповідників у мові перекладу» [Влахов 1980: 43].

Суттєве уточнення пропонує Л. С. Бархударов. Виходячи з того, що типи семантичних відповідностей між лексичними одиницями двох мов можна звести до трьох основних – повна відповідність, часткова (неповна) відповідність, відсутність відповідності – він пропонує віднести до безеквівалентних лише одиниці останньої категорії: «Під безеквівалентною лексикою маються на увазі лексичні одиниці (слова та усталені словосполучення) однієї з мов, які не мають ані повних, ані часткових еквівалентів серед лексичних одиниць іншої мови [Бархударов 1975: 93]. В. Н. Комісаров лаконічно й водночас точно визначає безеквівалентну лексику як «одиниці вихідної мови, які не мають регулярних відповідників у мові перекладу» [Комиссаров 1990: 147–148].

Як можна побачити з наведених дефініцій, усі вони схожі у своєму розумінні еквівалентності не тільки як мовного, а й як мовленнєвого феномену, що припускає цілком оптимістичний висновок стосовно цілковитої

перекладності безеквівалентних одиниць (див., наприклад, [Бархударов 1975: 95; Комиссаров 1990: 148; Комиссаров 2001: 176; Федоров 2002: 155]), адже відсутність усталеного еквівалента зовсім не виключає можливість його ситуативного створення, причому з часом, поширюючись у соціумі приймаючої мови, такий еквівалент може потенційно набути усталеного характеру.

Таким чином, безеквівалентна лексика, ускладнюючи професійну діяльність окремих індивідів, є водночас стимулом активації їхніх творчих здібностей та джерелом збагачення та розвитку цільової мови. За необхідності мова запозичує слова для вираження певних понять, притаманних іншомовній культурній традиції, при цьому переклад виконує роль засобу запозичення. Підсумовуючи цей аспект аналізу безеквівалентної лексики, наведемо таку думку А. В. Федорова: «Відсутність точних та постійних лексичних відповідників тому або іншому терміну (ширше, будь-якій безеквівалентній одиниці – О. Р.) зовсім не означає (1) ані неможливості передати його смисл у контексті (хоча б описово і не одним словом, а кількома); (2) ані його неперекладності у майбутньому. Історія кожної мови свідчить про постійні зміни словникового складу у зв'язку з постійними змінами життя суспільства, з розвитком виробництва, культури, науки» [Федоров 2002: 155].

Доволі суперечливим залишається питання внутрішньої класифікації безеквівалентної лексики. У своєму огляді С. Влахов та С. Флорін вказують на існуюче тут термінологічне розмаїття, адже поруч з усталеним терміном «реалія» вживається безліч інших номінацій, як-то «екзотизми» («екзотична лексика»), «варваризми», «локалізми», «етнографізми», «побутові слова», «алієнізми», «фонові слова», «лакуни». Всі ці невпорядковані терміни, що частково є авторськими, а частково запозиченими з суміжних наукових дисциплін, зокрема, лексикології, можуть бути поєднані під назвою лексики з культурним компонентом, або культуро-орієнтованої (культуро-специфічної, етно-специфічної) лексики. Іншою важливою складовою безеквівалентної лексики, на нашу думку, є інновації, яким у спеціалізованій перекладознавчій літературі приділяється значно менше уваги (див., зокрема, [Верещагин 1973;

Влахов 1980; Ревзин 1964])). На віднесеність інновацій до безеквівалентної лексики вказує В. Н. Комісаров, коли пише, що безеквівалентність «виявляється переважно серед неологізмів, слів, які називають спеціальні поняття та національні реалії, серед маловідомих імен та назв» [Комиссаров 1990: 147–148].

Відтворення безеквівалентної лексики у перекладі вважаємо **творчим актом потрійної природи**, специфіка якого полягає в тому, що перекладач майже одномоментно 1) **інтерпретує одиницю** (творчість як тлумачення), адже, враховуючи, що домінантною для нього є, як правило, культура приймаючої мови, перекладач, як будь-який потенційний іншомовний реципієнт, може бути незнайомим із проблемною лексемою, а отже, має або дізнатися про її значення з додаткових джерел, (словника або довідника), або приписати його самостійно, використовуючи методи морфемного, контекстуального, фонового тощо аналізу; 2) **приймає рішення стосовно вибору способу перекладу** (творчість як варіативність); 3) **формує – спочатку у внутрішньому лексиконі, звідки потім переносить у текст перекладу і, потенційно, у мову перекладу – іншомовний відповідник** (творчість як власне мовотворчість).

До способів відтворення безеквівалентної лексики Л. С. Бархударов відносить такі: 1) перекладацька транслітерація та транскрипція; 2) калькування; 3) описовий («роз'яснювальний») переклад; 4) наближений переклад (переклад за допомогою аналога); 5) трансформаційний переклад [Бархударов 1975: 96–105]. Як бачимо, способи перекладу безеквівалентної лексики не відрізняються від способів перекладу будь-якої іншої лексики, адже саме переклад є головним джерелом запозичення на рівні слова. А отже, кожна лексема іншомовного походження, яка потрапила до цільової мови через цей канал, на момент її запозичення не мала відповідника. Тому значно більший інтерес для нас становить типологія перекладацьких стратегій перенесення безеквівалентної лексики на інше культуро-мовне підґрунтя. Дж. Хаус пропонує терміни **covert translation** та **overt translation**. Перший (досл. «прихований, завуальований переклад») вживається дослідницею на позначення тексту перекладу,

функціонально еквівалентного текстові оригіналу. Цей тип перекладу утворюється внаслідок розташування «культурного фільтра» між ним та оригіналом [House 2006: 347]. Під культурним фільтром мається на увазі «засіб усунення когнітивних та соціокультурних відмінностей в очікуваних нормах і дискурсивних конвенціях вихідної та цільової лінгвокультурних спільнот» [там само: 349].

Натомість, перекладач, який дотримується принципів стратегії форми, часто змушений жертвувати смисловою прозорістю на догоду максимальній точності при передачі «нетривіальних особливостей побудови тексту», його характерних елементів тощо. Оскільки текст перекладу в такому випадку містить маркери приналежності мові та культурі, які є чужими для читачів, він може вважатися виконаним відповідно до принципів *overt translation* [Добровольський 2009]. Отже, термін *overt translation* вживається Дж. Хаус на позначення такого тексту, який «відкрито» є перекладом, у тому сенсі, що він не претендує на лаври «другого оригіналу»; такий переклад схожий на цитату, взяту з одного контексту, та поміщеного в інший [House 2006: 347].

Маловірогідно, що та чи інша стратегія як така здатна вирішити усі потенційні перекладацькі труднощі. Відповідно перекладачеві, як правило, доводиться суміщати обидва напрямки, постійно вирішуючи дилему: «Що в даному випадку є важливішим – смисл або форма?». Здається, «вирішальне значення для відповіді тут має контекст» [Добровольський 2009: 12].

Засобом подолання проблеми безеквівалентної лексики, значення якого важко недооцінити для здійснення практичної перекладацької діяльності, так само як і теоретичного дослідження творчості у перекладі, є прийом *компенсації*, який ми розуміємо як спосіб перекладу, за якого елементи смислу, прагматичні значення, а також стилістичні нюанси, тотожна передача яких є неможливою, а отже, такі, що втрачаються при перекладі, передаються у тексті перекладу елементами іншого порядку, причому необов'язково у тому самому місці тексту, що й в оригіналі [Комиссаров 1999(а): 171–172]. Оскільки до компенсації часто вдавалися перекладачі творів, аналізованих у цій книзі, варто

розглянути її детальніше. Прийом компенсації в чомусь подібний і до наближеного, і до трансформаційного перекладу в термінології Л. С. Бархударова, але не є ані тим, ані іншим. Сам термін «компенсація» був уведений в перекладознавчу терміносистему Я. Й. Рецкером, який використав його на позначення одного з семи різновидів трансформацій [Рецкер 1974: 59–69]. Сьогодні компенсація типологізується за двома напрямками. По-перше, виділяється *контактна* та *дистантна* компенсація. Контактною вона є тоді, коли втрати надолужуються у тому ж самому місці тексту перекладу, що й у тексті оригіналу. Дистантною компенсація є тоді, коли втрати надолужуються в іншому місці тексту перекладу порівняно з текстом оригіналу. По-друге, компенсація може бути *горизонтальною* та *вертикальною*. За умов горизонтальної компенсації втрачені елементи одного мовного рівня надолужуються елементами того ж самого рівня, тоді як за умов вертикальної компенсації втрачені елементи одного рівня надолужуються елементами іншого рівня [Яковлева 2008: 54–55]. Творча природа компенсації пов'язана з «радикальними змінами смислової структури перекладеного елемента, слова, висловлювання», адже здійснюючи компенсацію, перекладач «виходить за рамки перекладу»; такий крок «умотивований необхідністю трансляції дискурсивної форми оригіналу» [Олейник 2009: 24].

Якщо ж у перекладача немає можливості впоратися з усіма труднощами перекладу або обрані ним варіанти їх подолання можуть спричинити комунікативне непорозуміння, найбільш вдалим способом вийти зі скрутного становища є перекладацький та/або соціокультурний коментар, який або безпосередньо «вплітається» у тканину твору, або додається до нього. З'ясувавши головні принципи та прийоми перекладу безеквівалентної лексики, перейдемо до аналізу практичного матеріалу. Ми відібрали найбільш репрезентативні випадки перекладацьких труднощів лексичного рівня, характерні для творів дитячої літератури.

2.3. Аналіз перекладу різних типів перекладацьких труднощів

2.3.1. Фонографічна стилізація мовленнєвих аномалій

Нерідко автори художніх творів вдаються до фонографічних засобів характеристики персонажа, покликаних експлікувати притаманні йому аномалії мовлення, які, у свою чергу, можуть бути пов'язані з різноманітними фізіологічними, індивідуально-психологічними та соціальними чинниками. Фонографічна стилізація персонажного мовлення передбачає відбір найбільш типових або, навпаки, індивідуальних фонетичних засобів мовлення та їх фіксацію у формі порушення нормативного правопису відповідних лексичних одиниць з метою втілення художнього задуму автора.

У мовознавстві фонографічні стилізації відомі під терміном «графон», автором якого є В. А. Кухаренко: «Графон – це фіксація індивідуальних вимовних особливостей мовця» [Кухаренко 1988: 17–18]. Дослідниця типологізує графон залежно від його прагматичного навантаження, підкреслюючи, що причини, які породжують графічно зафіксовані відхилення від вимовної норми, не схожі одна з одною й можуть бути розподілені на дві групи. Перша пов'язана з настроєм, емоційним станом в момент мовлення, віком, тобто має okazіональний, минуший характер. Друга відображає походження, освітній, соціальний статус героя й має рекурентний, постійний характер [там само: 18]. Основою прийнятої в нашій роботі класифікації графона виступає дихотомія «індивідуальне – колективне», відштовхуючись від якої, пропонується виділяти три його різновиди: 1) особливості мовлення, зумовлені фізичним та емоційним станом і віковою несформованістю мовлення (дефекти мовлення, стан сп'яніння, стан афекту, дитяче мовлення); 2) особливості мовлення, зумовлені соціально-регіональною стратифікацією мови (соціолекти, просторіччя, регіональні діалекти, регіональні різновиди мови); 3) особливості мовлення, зумовлені зіткненням двох мов (іноземний акцент) [Куликова 2011].

Мовленнєві аномалії неодноразово привертали увагу й теоретиків перекладу, проте можливість їх паралельного/аналогічного відтворення

засобами іншої мови або взагалі заперечувалася, або визнавалася вельми проблематичною внаслідок дії низки обмежень як власне мовного (системного), так і соціокультурного характеру. Мовні обмеження проявляються через варіативність вимови окремих звуків та їхніх сполучень і/або правил читання на рівні двох окремих мовних систем. Соціокультурні обмеження виявляються в тому, що фонографічні стилізації мовленнєвих аномалій персонажів художніх творів мають різні традиції в англomовній та україномовній літературах. В україномовній літературі такі стилізації використовуються доволі рідко і в обмеженому функціональному діапазоні, тоді як «в англomовній літературі зображуються *системні* ознаки фонетичних комплексів просторіччя, вироблена відповідна розвинена система фонографічних засобів його передачі», що «дає дослідникам можливість говорити про різні стратегії та навіть різні традиції його репрезентації в художніх текстах» [там само: 14]. Таким чином, ми припускаємо, що українська мова не має усталеної системи засобів фонографічної стилізації на відміну від англійської, а отже, використання таких засобів в однаковому обсязі в оригінальному та перекладеному творах не матиме аналогічного функціонального впливу. З іншого боку, правомірність такого твердження ставиться під сумнів тим беззаперечним фактом, що нейтралізація розмовних форм та структур може призвести до втрати важливих смислових нюансів, які навряд чи можуть бути достатньо надолужені за рахунок вертикальної компенсації. Усвідомлення цього простого факту змушує перекладачів шукати нових шляхів вирішення цієї складної проблеми, переводячи її з переважно мовної площини у таку, де мовні чинники взаємодіють із нормативними, психологічними та культурними.

Довгий час головною стратегією відтворення фонографічної стилізації у вітчизняній теорії та практиці перекладу вважалась лексична/лексико-граматична компенсація, внаслідок чого часто виникало явище, влучно охарактеризоване К. І. Чуковським як «пригладжений переклад» [Чуковский 1968]. Така стратегія закономірно «знижує контрастність мовленнєвих

характеристик та обумовлює значні стилістичні й прагматичні втрати при перекладі» [Куликова 2011: 6].

Фонографічні особливості вимови відносилися теоретиками радянської доби до невирішуваних перекладацьких труднощів, оскільки їх «необхідно якось передати, не завдаючи шкоди колориту та загальному тону й водночас не примушуючи лондонського кокні розмовляти ламаною російсько-українською говіркою» [Флорин 1983: 50–51]. Так само, будь-яка «спроба встановити еквівалентність між, скажімо, діалектом негрів Міссурі, яким розмовляє герой Марка Твена негр Джим, та будь-яким діалектом німецької чи російської мови теоретично невиправдана та практично не спостерігається» [Комиссаров 1990: 217].

Найкраще така позиція представлена у К. І. Чуковського, який подає свої міркування у формі дебатів між удаваними перекладацькими прокурором та адвокатом: «Згадайте любого Джима з роману Марка Твена “Гекльберрі Фінн”. В оригіналі усе його мовлення – багате на відхилення від норми. На кожну сотню вимовлених ним слів припадає (я підрахував) чотири десятки таких, що різко порушують усі норми граматики» [Чуковский 1968: 135]. З цього робиться невтішний висновок: «Будьте хоч талантом, хоч генієм, але ви ніколи не зможете відтворити у перекладі жодного з цих семи [згаданих Марком Твеном у передмові до роману] колоритних жаргонів, оскільки російська мова не має жодних лексичних засобів для виконання подібних завдань. <...> В нашій мові ... не знайти жодних відповідників тим зламам та звихненням мови, якими рясніє першотвір. Тут кожного перекладача, навіть найсильнішого, очікує неминучий провал» [там само].

Альтернативною можна вважати стратегію, скеровану на відтворення фонографічних засобів мовленнєвої стилізації в мові оригіналу паралельними засобами мови перекладу. Можливість застосування такого підходу обґрунтовує Дж. Кетфорд: «Вибір у цільовій мові еквівалентного регіонального діалекту означає вибір діалекту, який в географічному сенсі належить “тій самій частині країни”. При цьому географія розуміється ширше, ніж топографічні та

просторові координати, в даному випадку йдеться скоріше про “людську географію”, аніж просто про місце розташування» [Катфорд 2004: 170].

Можна стверджувати, що, сприймаючи проблему відтворення специфіки аномального мовлення у перекладі не як мовно-нормативну, а як функціонально-нормативну та психолінгвістичну, перекладач отримує, принаймні гіпотетично, додаткові можливості для її креативного вирішення через «функціональний аналог (нехай і доволі схематичний)» або створення «штучної мови в мові» [Борисенко 2008: 261], яка може бути адекватно сприйнята реципієнтом, виконуючи в перекладі функцію характеристики персонажа, подібну до першотвірної.

Цілком слушним є твердження про те, що «сучасні уявлення про норми перекладу сформувалися в ті часи, коли російськомовна (як і україномовна – О. Р.) література була підцензурною й через те украй прісною (практично усі автори, які шукали нових мовних та художніх можливостей, були заборонені) – на її тлі мова перекладів і так здавалася занадто яскравою та зухвалою» [Борисенко 2008: 261]. Отже, в ліберальніших мовних спільнотах інакшим буде і ставлення до відтворення діалектизмів [Яковлева 2008].

Частково під впливом світових тенденцій до вирішення проблеми графону у перекладі, а частково під впливом ставлення до перекладу як до культурологічного феномену, що, зокрема, передбачає відмову від однозначної орієнтації на асимілятивні стратегії, в українській перекладній літературі починають з’являтися зразки паралельного/аналогічного відтворення графону, деякі з яких ми проаналізуємо далі.

2.3.1.1. Особливості мовлення, зумовлені фізичним або емоційним станом та віковою несформованістю мовлення

У цій категорії розглянемо цікавий приклад імітації вимови лорда Мютенхеда з роману Ч. Діккенса “*The Posthumous Papers of the Pickwick Club*”. Звертання до творчості Ч. Діккенса є не випадковим, адже саме цей письменник досягає особливої віртуозності в характеристиці персонажів через їхнє

мовлення, надзвичайної тонкості в передачі мови комічних персонажів. Як підкреслює М. В. Урнов, «блискучий слух Діккенса допомагав йому відтворювати мовлення і через нього розкривати характер мовця та його душевні порухи» [Урнов 1982: 17].

За відсутності повного українського перекладу цього роману ми самостійно виконали переклад уривку, в якому письменник робить акцент на гаркавості лорда Мютенхеда – модній ознаці приналежності до британської аристократії того часу:

“Yes. You’ll hear his voice in a moment, Mr. Pickwick. He’ll speak to me. The other gentleman with him, in the red under-waistcoat and dark moustache, is the Honourable Mr. Crushton, his bosom friend. How do you do, my Lord?”

*“**Veway** hot, Bantam,” said his Lordship.*

“It IS very warm, my Lord,” replied the M.C.

“Confounded,” assented the Honourable Mr. Crushton.

“Have you seen his Lordship’s mail-cart, Bantam?” inquired the Honourable Mr. Crushton, after a short pause, during which young Lord Mutanhed had been endeavouring to stare Mr. Pickwick out of countenance, and Mr. Crushton had been reflecting what subject his Lordship could talk about best.

“Dear me, no,” replied the M.C. “A mail-cart! What an excellent idea. Remarkable!”

*“**Gwacious** heavens!” said his Lordship, “I thought **evewebody** had seen the new mail-cart; it’s the neatest, **pwettiest**, **gwacefullest** thing that ever wan upon wheels. Painted wed, with a **cweam** piebald.”*

“With a real box for the letters, and all complete,” said the Honourable Mr. Crushton.

*“And a little seat in **fwont**, with an **iwon** wail, for the **dwiver**,” added his Lordship. “I **dwove** it over to **Bwistol** the other morning, in a **cwimson** coat, with two servants **widing** a quarter of a mile behind; and confound me if the people didn’t **wush** out of their cottages, and **awest** my **pwogwess**, to know if I wasn’t the post. **Glorwious–glorwious!**”*

At this anecdote his Lordship laughed very heartily, as did the listeners, of course. Then, drawing his arm through that of the obsequious Mr. Crushton, Lord Mutanhed walked away.

“Delightful young man, his Lordship,” said the Master of the Ceremonies.

“So I should think,” rejoined Mr. Pickwick drily. (Dickens, The Posthumous Papers of the Pickwick Club)

Прийом, використаний Ч. Діккенсом, є доволі простим, але ефективним: він послідовно замінює літеру “r” на літеру “w”, внаслідок чого й отримує бажаний фонографічний ефект. В українському перекладі стилізація відтворюється на основі аналогічної заміни літери «р» на літеру «г»:

– Так. І за мить ви почуєте його голос, коли він буде звертатися до мене. Джентльмен, що йде поруч з ним, ну той – у червоній камізельці та з чорними вусами – це високоповажний пан Краштон. Вони з лордом – друзі нерозлийвода. Як поживаєте, мілорде?

– Тут **неймовірно жагко**, Бантаме, – зауважив його ясновельможність.

– Ваша правда, мілорде, – відповів розпорядник.

– До біса спекотно, – погодився високоповажний пан Краштон. – Ви вже бачили новий поштовий екіпаж його ясновельможності, Бантоме? – запитав високоповажний містер Краштон після короткої паузи, під час якої молодий лорд Мютенхед так пильно роздивлявся містера Піквіка, неначе намагався викликати у нього збентеження, а сам містер Краштон розмірковував щодо теми, на яку його ясновельможності було б найзручніше поговорити.

– Боже мій, ні, – відповів розпорядник, – подумати тільки – поштовий екіпаж! Що за пречудова ідея. Просто надзвичайна!

– **Повігити** не можу! – сказав його ясновельможність. – Я-то думав, що всі на цьому **кугогті** вже чули **пго** мій новий екіпаж – **найгагніший, найгасивіший, найдогожчий** з усіх екіпажів, що будь-коли **кугсували** вулицями цього міста. **Пофагбований у чегвоний** колір, а конячка – **гябенька**.

– Зі справжньою поштовою скринькою та всім іншим начинням, – підхопив високоповажний містер Краштон.

– А ще *спегеду* є місце для *кучега* із *погучнем* аби *тгиматися* під час поїздки – додав його ясновельможність. – *Вчога вганці* я сам *пгавив* аж до *Бгістоля*. На мені було *яскгаво чегвоне* пальто, а два *пгислужники* *супговоджували* екіпаж на *чвегть* милі позаду. *Чогт заbigай!* Бачили б ви як усі люди *повидигалися* із домівок мені *назусгіч*, бо *вигішили*, що я – *поштаг*. *Пгечудово, пгосто пгечудово!*

Закінчивши свою кумедну розповідь, його ясновельможність розреготався, а разом із ним, звичайно ж, і всі слухачі. А потім, взявши під руку містера Краштона, який вже був наготові, лорд Мютенхед пішов далі.

– Що за чарівний молодий пан, його ясновельможність, – сказав розпорядник.

– Мабуть, так, – сухо погодився містер Піквік. (Діккенс, Посмертні записки Піквікського клубу, переклад наш)

Для перекладу контрольних одиниць, виділених в текстах оригіналу та перекладу, використовуємо кілька різних типів відповідників, головною умовою відбору яких є наявність в їхньому орфографічному складі літери «р». Прикладом *постійного* (або *одиничного*) відповідника є лексична пара *Bristol* – «Брістоль», пов'язана відносинами т. зв. «ситуативної» еквівалентності. Наявність в українській назві міста необхідної нам літери робить придатним цей відповідник. Прикладом *варіантного* відповідника є лексична пара *run* – «курсувати», адже необхідний варіант перекладу ми відібрали за встановленим критерієм із низки потенційних лексем (як-то «бігати», «мчати», «рухатися», «пересуватися», «курсувати», «котитися», «промайнути», «промчати» тощо). Коли використання постійного або одного з наявних варіантних відповідників є неможливим через їх невідповідність обраному критерію фонографічної стилізації, вживається *оказіональний* (або *компенсаційний*) відповідник, прикладом якого є пара *Gracious heavens* – «повірити не можу». В англійському варіанті маємо фразеологізований вислів, українські словникові відповідники якого («Боже мій», «батечки» тощо) не містять літери «р», внаслідок чого ми

змушені були вдатися до компенсаційної заміни, поступившись оригінальною фразеологічністю на користь графону.

В цілому, кількість випадків фонографічної стилізації мовленнєвої аномалії в оригіналі (18 одиниць) значно поступається перекладові (34 одиниці). Така ситуація склалася з двох причин. По-перше, в українському перекладі були вжиті відповідники з літерою «р» для англійських одиниць, які не мали в своєму складі літери “r” (наприклад, *neatest* – «найгарніший»). По-друге, внаслідок особливостей англійської вимови, літера “r” в окремих позиціях у слові не вимовляється, там вона і не була замінена автором (наприклад, *servant*).

Наступним прикладом є імітація мовлення Голума – відомого персонажа роману Дж. Р. Р. Толкіна “*The Hobbit or There and Back Again*”. На додачу до насичення його мовлення словами, що містять свистячі та шиплячі звуки, письменник вдається до їх штучного нарощування у складі окремих лексем, перетворюючи правопис на засіб смислотворення й смисловираження:

(1) “*Bless us and splash us, my **precioussss**! I guess it’s a choice feast; at least a tasty morsel it’d make us, gollum!*”

(2) “*What **iss** he, my **preciouss**?*” *whispered Gollum.*

(3) “*Sssss,*” *said Gollum, and became quite polite. “**Praps** ye sits here and chats with it a bitsy, my **preciousss**. It like riddles, **praps** it does, does it?”* (Tolkien, *The Hobbit or There and Back Again*)

Очевидною причиною такого звукосимволізму є те, що свистячі та шиплячі фонестеми як в германських, так і в східнослов’янських мовах асоціюються зі зміїним сичанням. Як зазначає у своєму порівняльному аналізі О. Г. Солодовнікова, «цікавою є аналогія з російською мовою: англійський звук /s/ ближчий до російського /ш/, ніж до /с/... у нас так само більшість слів будуть асоціюватися з чимось зміїним... При нагнітанні вказаної фонестеми часто формується... трохи містична атмосфера» [Солодовнікова 2009: 22]. Внаслідок застосування цього прийому підсвідомого навіювання ми неначе починаємо чути те, що не підвладне слуху – думки та переживання героя. Таким чином реалізуються такі функції фонестеми, як функція естетичного впливу,

експліцитного виведення прихованого змісту та створення асоціативного поля. Саме ці функції намагається активізувати перекладачка твору українською мовою:

(1) – *Ос-сь ми й у лас-сці, хай йому тряс-ся, мій дороге-с-с-сенький! С-судячи з ус-сьго, це виш-шукане час-стування, щонайменш-ше лас-сий ш-ш-шматочок для нас-с, голум!*

(2) – *Хто він, мій дороге-с-с-сенький? – просичав Голум.*

(3) – *С-с-с-с, – засичав Голум і миттю став надзвичайно гречним. – Чи не прис-сіс-сти нам тут і не побес-сі-дувати з ним тріш-шки, мій дороге-с-с-сенький? Йому подобаютьс-ся загадки, звіс-сно, подобаютьс-ся, чи не так?* (Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О'Лір, с. 82–83)

Аналізуючи цей переклад, звертаємо увагу на два важливих моменти. По-перше, кількість випадків редуплікації свистячих та шиплячих приголосних у перекладі значно переважає оригінальну, що можна пояснити дією того ж самого чинника, що й у перекладі уривку з роману Ч. Діккенса. По-друге, в прикладі (3) з'являються додаткові засоби мовленнєвої стилізації у формі доволі стандартних скорочень, що імітують англійське просторіччя (*praps = perhaps, ye = you, bitsy = a little bit*), та морфологічних похибок (*ye sits*), які повністю ігноруються перекладачкою. Взагалі ж, за нашими спостереженнями, таке комплексне використання фонографічних, морфологічних і лексичних засобів імітації мовленнєвих аномалій є типовим для відтворення діалектного мовлення.

2.3.1.2. Особливості мовлення, зумовлені соціально-регіональною стратифікацією мови

Першим прикладом у цій категорії графонів є імітація говірки кокні Лайзи Дулітл – героїні канонічного твору Б. Шоу “*Pygmalion*”. Власне, акцент персонажа є головною рушійною силою сюжету, адже, як писав сам автор цієї п'єси, «англієць не може відкрити рота, не викликаючи ненависть або презирство іншого англійця» [Борисенко 2008: 252]. Аби показати, як саме

говорить квіткарка-кокні, на початку п'єси Б. Шоу вдається до фонетичного запису її слів:

Ow, eez ye-ooa san, is e? Wal, fewd dan y' de-ooty bawmz a mather should, eed now bettern to spawl a pore gel's flahrzn than ran awy atbaht pyin. Will ye-oo py me f'them? (Shaw, Pygmalion)

У перекладі ця промова виглядає наступним чином:

Ой, то це був ваш синок, кажите? Ну, я'би в' 'го лучше навчили, то ни тікав би він геть, коли россипав квіточки бідній дівчині, а заплатив би за шкodu! Чи ви-и заплатите мені? (Шоу, Пігмаліон, переклад О. Мокровольського)

Звичайно ж, тут не можна говорити про точність або повноту відтворення етносоціолекту, проте сама спроба видається нам доволі вдалою. Перекладач відтворює такі фонологічні особливості вимови, як пропущення («ковтання») (*fewd dan y' de-ooty* – «я'би в' 'го») та штучне подовження (*Will ye-oo* – «Чи ви-и») деяких звуків. У решті випадків перекладач компенсує особливості оригінальної вимови типовими для українського просторіччя стилізованими лексемами («луче», «тікав»), створюючи доволі правдиве, як на слух україномовного реципієнта, фонетичне представлення образу неосвіченої дівчини.

У своїй п'єсі Б. Шоу імітує вимову Лайзи лише декілька разів, посилаючись на складність завдання, тож, наведемо лише ще один приклад:

There's menners f' yer! Te-oo banches o voylets trod into the mad. (Shaw, Pygmalion)

Ну шо се ти, Хреді! Чo' ни дивисся, куди ступайш, любчику? (Б. Шоу, Пігмаліон, переклад О. Мокровольського)

Перекладач знову вдається до техніки імітації просторічної української вимови, яка в цьому випадку характеризується, зокрема, такими легко впізнаваними елементами, як заміна [ф] на [х] («Фреді» – «Хреді»), [ш] на [с] («дивишся» – «дивисся») та наявністю інтерференційних російськомовних займенників «шо» та «чо».

Перекладу О. Мокровольського, як можна побачити із наведених прикладів, притаманне підвищення рівню експресивності фонографічної стилізації порівняно з першотвором. Якщо врахувати, що таку ж саме ситуацію ми спостерігали і в попередньо проаналізованих прикладах відтворення графонів, то можна вести мову про певну тенденцію. Іншим важливим висновком є те, що своєрідним «джерелом натхнення» для перекладачів при відтворенні різнорівневих елементів етносоціолектів може бути таке суперечливе явище українського філологічного сьогодення, як суржик, який сьогодні виступає «символом zdegradovanogo, ubogogo duhovnoho svitu lyudyny» [Антисуржик 1994: 6–7].

Ще одним прикладом є фонографічна стилізація вимови місіс Гамп – героїні роману Ч. Діккенса “*The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*”, – яка вже неодноразово виступала об’єктом наукових розслідувань (див., наприклад, [Чуковский 1968; Борисенко 2008]). Зокрема, К. І. Чуковський характеризує героїню наступним чином: «Кожну її появу в романі читачі зустрічають новим сміхом – головним чином через її сумбурний жаргон, вельми типовий для лондонських кокні. Цей жаргон має густе забарвлення соціальних “низів”, але оскільки місіс Гамп як акушерка та доглядальниця змолоду звикла обертатися в так званих “вищих колах”, її просторіччя насичене словами культурнішого середовища, які вона дуже кумедно перекидає» [Чуковский 1968: 165].

Аналізуючи особливості відтворення вимови цього персонажа у російськомовному перекладі, дослідник далі пише: «Перекладачка навіть не намагається знайти для неї російських еквівалентів, оскільки добре знає, що таких еквівалентів не існує», разом з тим в оригіналі «всі ці відхилення становлять собою єдину мовленнєву систему, якої не відтворити іншою мовою» [там само]. Під системою тут мається на увазі комплексне застосування різнорівневих засобів вербальної персоніфікації, до яких, окрім фонографічної стилізації, належать також малапропізми, порушення правил морфології та специфічна форма синтаксичної організації висловлювання, яка нагадує літературну техніку «потoku свідомості», що набула розповсюдження значно

пізніше за час написання цього твору. Роман Ч. Діккенса “*The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit*” ще не перекладався українською мовою, тож ми вирішили перекласти уривок з мовленням місіс Гамп самостійно, ставлячи на меті відтворення фонографічно стилізованих лексем за допомогою аналогічно стилізованих відповідників. Там, де це не вдавалося, застосовувався прийом компенсації, причому пріоритет віддавався її горизонтально-контактному різновиду. Порушення граматичних правил (як морфології, так і синтаксису) так само компенсувалися, оскільки такі порушення, на відміну від лексичних, не передбачають аналогічного відображення у перекладі. Порівняємо оригінал з перекладом:

*“Now, ain’t we rich in beauty this here joyful **arternoon**, I’m sure. I knows a lady, which her name, I’ll not deceive you, Mrs Chuzzlewit, is Harris, her husband’s brother bein’ six foot three, and marked with a mad bull in Wellington boots upon his left arm, on account of his precious mother havin’ been **worrited** by one into a shoemaker’s shop, when in a **sitiuation** which blessed is the man as has his quiver full of **sech**, as many times I’ve said to Gamp when words has **roge** betwixt us on account of the expense – and often have I said to Mrs Harris, “Oh, Mrs Harris, ma’am! your countenance is quite a angel’s!” Which, but for Pimples, it would be. “No, **Sairey** Gamp,” says she, “you best of hard-working and industrious **creeturs** as ever was underpaid at any price, which underpaid you are, quite **diff’rent**. Harris had it done afore marriage at ten and six,” she says, “and wore it faithful next his heart till the colour run, when the money was declined to be give back, and no arrangement could be come to. But he never said it was a angel’s, Sairey, **wotever** he might have thought.” If Mrs. Harris’s husband was here now,” said Mrs. Gamp, looking round, and chuckling as she dropped a general curtsy, “he’d speak out plain, he would, and his dear wife would be the last to blame him!” (Dickens, The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit)*

*Які ж гарні пані зібралися **тута** в цей щасливий **діньок**. Так, саме так! Я **знавала** одну пані, котра називалася, слово **гонору** даю вам, місіс Чеззлвіт, на ім’я Гарріс, брат чоловіка якої був ростом під стелю і мав на лівій руці вище*

ліктя відмітку у **хвормі** дикого бика у чоботях, це все через те, що його дорогоцінну матусю, коли вона була у цікавому **становисчі**, бик загнав до шевця в майстерню, хай Господь дарує тому, в кого багато **дітішек**, як я **бува** казала містеру Гампу, коли ми **чварилися** через витрати, і часто казала я місіс Гарріс: «Ох, місіс Гарріс, **любесенька**, ваше **личко** ну просто **херувимське**», яким би воно насправді й було б, якби ж не ті **прищаки**. «Ні, **Серо** Гамп, – каже мені вона. – Ви звичайно ж найкраще з усіх працьовитих та старанних **сумворінь**, яким коли-небудь недоплачували за будь-яку ціну, а вам таки недоплачують, але **личко** моє аж **ніякось** не **херувимське**. Містер Гарріс ще до весілля звелів намалювати з нього портрета аж за десять шилінгів та шість пенсів, – каже вона, – і носив того портрета **побіля** серця аж доки фарби не злиняли, а тільки грошей назад не **возвернули** і згоди не дійшли. Але ж він ніколи не казав, що моє **личко херувимське**, хоч би там що в нього не було при умі». «Якби чоловік місіс Гарріс був зараз тут, – сказала місіс Гамп, поглядаючи навколо, посміхаючись та роблячи загальний реверанс. – Він би сказав прямо, так би й сказав, а його люба жіночка **й не пискнула б**». (Діккенс, Життя й пригоди Мартіна Чеззлвіта, переклад наш)

Оскільки в цьому уривку фонографічні аномалії представлені разом із граматичними, ми також включили їх до зведеної таблиці, аби отримати загальну картину компенсаційних рішень.

Таблиця 2

Результати порівняльного аналізу мовленнєвих аномалій оригіналу та їхніх відтворень в українському перекладі

<i>Аномалія оригіналу</i>	<i>Норма оригіналу</i>	<i>Аномалія перекладу</i>	<i>Норма перекладу</i>
ain't	aren't	—	—
arternoon	afternoon	діньок	днинка
worrited	worried	—	загнав
sitiuation	situation	становисчі	становищі
quiver full of sech	quiver full of children	багато дітішек	багато дітлахів

roge	rage	чварилися	сварилися
Sairey	Sarah	Сейра	Сара
creeturs	creatures	сутворінь	створінь
diff'rent	different	ніякось	ніяк
wotever	whatever	хоч би там що	—
—	here	тута	тут
I knows	I know	Я знавала	Я знала
—	marked with a mad bull	відмітка у хвормі дикого бика	відмітка у формі дикого бика
—	pimples	прищаки	прищі
—	declined to be give back	не возвернули	не повернули
—	I'll not deceive you	слово гонору даю	даю слово честі
—	your countenance is quite a angel's	ваше личко ну просто херувимське	у вас ангельське лице

Таким чином, проведений аналіз принаймні частково спростовує категоричне твердження перекладознавців радянської доби про принципову невідтворюваність соціальних і особливо регіональних діалектів.

2.3.1.3. Особливості мовлення, зумовлені зіткненням двох мов (іноземний акцент)

Переклад мовлення іноземця, який розмовляє нерідною мовою, являє собою відносно нескладне завдання за умови наявності в лінгвокультурній традиції певного стереотипізованого уявлення про те, з якими особливостями/вадами говорять мовою перекладу представники тієї чи іншої нації. Тобто україномовний перекладач, так само як і пересічний україномовний реципієнт, може собі доволі легко уявити, як розмовлятиме українською, скажімо, англієць, німець або француз, і відповідним чином зімітувати його: «У багатьох мовах

існують стандартні, загальноприйняті способи зображення неправильного мовлення людини, яка належить до певної національності й говорить не зовсім правильно нерідною для неї мовою. Ці способи є різними для різних видів контамінованого мовлення, так що зображення англійського або російського мовлення німця не схоже на передачу мовлення китайця» [Комиссаров 1990: 218]. Коли ж в оригіналі зображується мовлення представника такої національності, відносно якої в лінгвокультурній традиції приймаючої сторони немає усталеного стереотипізованого уявлення, перекладач має більшу свободу творчості відносно вибору способів імітації.

Імітація акценту в першотворі може бути лише засобом ідентифікації іноземного походження персонажа, проте у більшості випадків її прагматичне навантаження ускладнюється за рахунок виконання інших функцій, зокрема, комічної. Обираючи власні способи та прийоми передачі іноземного акценту в кожному окремому випадку, перекладачу варто спиратися не тільки на вироблені стереотипи, а й робити власні спостереження за реальною вимовою іноземців та намагатися визначити й використати саме ті аспекти функціонування двох мов, в яких є особливо відчутна різниця.

Проаналізуємо цікавий приклад з фантастичного роману Т. Пратчетта *“Interesting Times”*. Герой твору маг Рінсвінд опиняється в іншій частині «плаского світу» (Агатовій імперії), мешканка якої на ім'я Квітка Лотоса звертається до нього його хоча й його рідною мовою, але з акцентом:

(1) *“How are you?” she said, in fractured but recognizable Morporkian. “We are very sorry. All better now? We speak you in language of celestial city of Ankh-More-Pork. Language of freedom and progress.”*

(2) *“Then it are true,” she said, in Rincewind’s own language. “You are the Great Wizard!”*

(3) *The younger girl, who had been trying to follow this, stepped forward and gripped his arm.*

“You come seeing Red Army now,” she said. (Pratchett, Interesting Times, p. 86–87)

Незвичність ситуації полягає в тому, що персонажі твору говорять буцімто вигаданими мовами, але ця вигаданість є умовною: рідна мова головного героя прирівнюється автором до англійської, а рідна мова його співрозмовниці – до китайської (такого висновку можна дійти, судячи з її імені та опису побуту мешканців Агатої імперії). Отже, мовлення Квітки Лотоса стилізоване таким чином, аби нагадувати вимову китайки, яка говорить англійською мовою. Цей висновок слугував для нас головним орієнтиром в доборі мовних засобів стилізації у перекладі та виправданням для певного відступу від оригіналу, адже Т. Пратчетт використовує переважно граматичні форми імітації іноземної вимови, тоді як для україномовного реципієнта, на нашу думку, логічнішим було б поєднання граматичних та фонетичних аномалій. Справа тут в тому, що кожна мова по-своєму опановує звучання зовнішнього світу, в тому числі й іноземних мов, через що імітаційні форми одних і тих самих явищ не завжди збігаються одна з одною, хоча й мають нерідко певну схожість. Очевидно, що одна з причин несхожості фонографічних стилізацій в різних мовах криється в тому, що самі звуки-джерела, як правило, мають складну природу, і оскільки їхня повна імітація неможлива, тож кожна мова обирає якусь окрему складову звучання як зразок для наслідування.

Прагнучи відтворити англо-китайський акцент в українському перекладі, ми також враховували деякі релевантні особливості китайської фонетики, зокрема, те, що в китайській мові приголосні не диференціюються за ознакою глухий/дзвінкий, твердий/м'який, та те, що в ній відсутні вібранти, й український звук [p] є для китайців найскладнішим і часто мимовільно замінюється на [л]. Із урахуванням усіх згаданих чинників запропонований нами переклад виглядає наступним чином:

(1) *Як **поживать**? – спитала вона перекрученою, але цілком упізнаваною морпоркською мовою. – Моя дуже жалкувать. Твоя вже клаще? Моя до твоя говолить мова небесного міста Анк-Морпорк. Мова свободи та плоглесу.*

(2) – *Тоді це **плавда**, – сказала вона рідною мовою Рінсвінда. – Твоя дійсно Великий Чаклун.*

(3) *Молодша дівчина, яка весь цей час уважно до них прислухалася, вийшла вперед і схопила його руку. – Твоя буде бачить Челвона Алмія вже залаз, – сказала вона.* (Пратчетт, Цікаві часи, переклад наш)

Дослідивши особливості відтворення різних форм графону в англо-українському перекладі, ми можемо зробити обережний висновок стосовно поступової зміни перекладацьких тенденцій у вирішенні цього складного питання. На противагу категоричній відмові від паралельного відтворення фонографічних аномалій приходить усвідомлення необхідності творчого пошуку аналогічних засобів їхнього представлення в українських перекладах, пошуку, який починає приносити плідні результати.

2.3.2. Параграфемні засоби смислової актуалізації

Деякі дослідники вкладають дещо ширше значення в поняття графону, позначаючи цим терміном не тільки фонографічні стилізації мовленнєвих аномалій, а й будь-які інші непомилкові/стилістично значущі/прагматично навантажені відхилення від графічної норми, такі, наприклад, як різні шрифтові виділення, розбивка, дефісація, введення в основний текст чужорідних знаків, написання великої літери замість малої й інші графіко-орфографічні альтернативи), а також фігурне розташування тексту на площині аркуша [Сковородников 2002: 205]. Оскільки такі засоби не передбачають репрезентації фонетичних відхилень від норми, а є візуально-семантичними ефектами, ми вважаємо за доцільне відмовитися від уживання терміна «графон» на їхнє позначення і «розмежувати власне графічні та фонографічні стилістичні засоби» [Куликова 2011: 8].

Власне графічні засоби стилістичної організації тексту визначаються як паралінгвальні/параграфемні/метаграфемні утворення [Николаева 1966; Садченко 2009; Шубина 2009]. Зростання їх комунікативної значущості в художньому дискурсі зумовлюється як творчим авторським пошуком нових форм вирішення специфічних комунікативно-прагматичних завдань, так і

внутрішньомовними еволюційними зрушеннями та суттєвою зміною умов функціонування мови.

Діапазон сучасних параграфемних засобів є настільки широким (на додачу до шрифтово-пунктуаційних до них також належать цифри, графіки, символи, схеми, фотографії, малюнки, таблиці тощо), що це певним чином ускладнює мотивацію виділення параграфеміки в окрему галузь мовознавчої науки. Об'єктом нашої зацікавленості виступатимуть шрифтові (літерні) параграфемні форми, відтворення яких у перекладі може ускладнюватися за рахунок міжмовної знакової асиметрії, через яку мовні знаки, що мають (умовно) однаковий план змісту, значно відрізняються за планом вираження. Параграфемні засоби цього типу найбільш наближені до графону через те, що вони «асоціюються з усним мовленням та являють собою “сигнали” парепросодичних особливостей вимови» [Николаева 1966: 96]. У цьому сенсі параграфеміку можна ототожнити з діяльністю, що супроводжує письмове висловлювання, тобто діяльністю, близькою до звукових та кінесичних явищ.

Літерні параграфемні засоби привертають увагу фахівців з дитячої психології та літератури, адже «на відміну від словесного повідомлення, адресованого дорослому читачеві, літера як позбавлений самостійного значення елемент виступає лише однією з “цеглинок”, з яких будуються семантично наповнені одиниці – слова, словосполучення, речення і тексти; у текстах дитячих видань, з огляду на їхнє особливе функціональне призначення, літера часто стає значущим семіотичним елементом» [Огар 2002: 124]. Розглянемо приклад із роману Р. Дала *“Matilda”*:

“Very well, then,” the Trunchbull said. ‘You may be Ink, young man, but let me tell you something. You’re not indelible. I’ll very soon rub you out if you try getting clever with me. Spell what.’”

“I don’t understand,” Eric said. “What do you want me to spell?”

“Spell what, you idiot! Spell the word ‘what’!”

“W...O...T,” Eric said answering too quickly. There was a nasty silence.

“I’ll give you one more chance.” the Trunchbull said, not moving.

“Ah yes, I know,” Eric said. “It’s got an H in it. W...H...O...T. It’s easy.” < ... > Eric hesitated. Then he said very slowly, “It’s not W...O...T, and it’s not W...H...O...T. Ah, I know it. It must be W...H...O...T...T.” (Dahl, Matilda, p. 124–125)

Змальована ситуація має яскраво виражений комічний ефект, головним засобом створення якого виступає обігрування правопису займенника *what*, в основі якого лежить асиметрія між написанням та вимовою, характерна для англійської та майже не притаманна українській мові. Власне ця асиметрія і спричиняє в даному випадку складність перекладу, подолану перекладачем за рахунок того, що літера «щ» читається як сполучення звуків [шч], яке, у свою чергу, замінюється ним на оказіональне [сч] задля посилення гумористичного впливу на реципієнта. До того ж, дитяча аудиторія, на яку і розрахована казка, легко може ідентифікувати себе з нещасним Еріком:

– *То й добре, – буркнула директорка, – нехай ти й Чорнило, але я ось що тобі скажу. Не думай, що тебе не можна змити. Я дуже швидко зітру тебе так, що й сліду не залишиться, якщо будеш зі мною таким мудрагелем. Скажи по буквах що.*

– *Я не зрозумів, – розгубився Ерік. – Що я маю сказати?*

– *Скажи що, ідіоте! Скажи по буквах слово «що»!*

– *С... Ч... О, – випалив, мов з кулемета, Ерік. Запала важка тиша.*

– *Даю тобі ще один шанс, – процідила пані Транчбул, навіть не ворухнувшись.*

– *Ага, вже знаю, – виправився Ерік. – Там ще є літера «Щ». С...Щ...О. Це легко. < ... > Ерік завагався. Тоді поволі-поволі вимовив: – Не «С...Ч...О» і не «С...Щ...О». Ага, знаю. Має бути «С...С...Щ...О». (Дал, Матильда, переклад В. Морозова, с. 170–171)*

Наведемо ще один приклад з того ж самого твору. В ньому йдеться про віршик, за допомогою якого вчителька допомагала дітям вивчити правопис складних слів:

“Here it is,” Nigel said.

“Mrs D, Mrs I, Mrs FFI

Mrs C, Mrs U, Mrs LTY.

That spells difficulty.” (Dahl, Matilda, p. 120)

Завдання перекладача додатково ускладнюється, оскільки для створення такого ж ефекту, який маємо у першотворі, у перекладі потрібно не тільки зберегти параграфіку, а й відтворити її у заримованій формі. З обома завданнями перекладач справляється «на відмінно»:

– То слухайте, – сказав Найджел.

«Пані У, пані С, пані КЛА,

Пані Д, пані НЕН, пані НЯ».

– Отак і вимовляється «ускладнення». (Дал, Матильда, переклад В. Морозова, с. 164)

Залишається тільки додати, що досягти потрібного прагматичного ефекту перекладачеві майстерно вдалося на основі прямого відповідника (*difficulty* – «ускладнення»), не вдаючись до прийому компенсації.

Літературний твір, адресований дитині, яку М. Славова характеризує як особливий тип читача – «нечитач» або «до-читач» – з відсутнім або дуже малим літературним досвідом, більше за будь-який інший має використовувати особливу комунікативну стратегію – стратегію «зваблювання». Для того, аби дитячу книгу взяли до рук, розгорнули і прочитали, вона «одягає своє послання (словесний текст) в атракційні шати (паратекст) і манить до пригоди, до читання-гри, в якому завжди задіяний читач» [Славова 2002: 56]. Ефективними засобом такого зваблення виступають параграфемні засоби мовної гри – «цікаві анаграми, різноманітні словесні піраміди, ребуси, речення-лабіринти, кросворди, малюнки-вірші, казочки про країну літер, перевернуті “догори дригом” слова і віршики, завдання творчого характеру, втілені у формі словесних малюнків чи візуальних кросвордів» [Огар 2002: 115]. Нашу увагу в цьому переліку привертають анаграми як параграфемний художньо-стилістичний засіб, втілений у лексичну форму. Анаграма визначається як стилістичний прийом, сутність

якого полягає в перестановці літер чи звуків у межах певного слова або словосполучення, внаслідок чого з'являється нове слово/словосполучення.

Відтворення анаграм у перекладі ще не виступало об'єктом окремого перекладознавчого дослідження, але аналіз невеликого за кількістю матеріалу, що ілюструє цей прийом, показує, що в англо-українському перекладі анаграми практично неможливо відтворити на основі прямих відповідників. На нашу думку, причиною цього є формальна асиметрія на рівні лексичних знаків, що склалася через: 1) різні системи письма та абетки (кирилиця та латиниця); 2) різні схеми морфемної організації слова (зокрема, майже повна відсутність відмінкових та родових закінчень в англійській мові); 3) різні джерела формування лексичного складу (максимально наближеними за формою в українській та англійській мові можуть вважатися лише запозичення з однієї з них в іншу та спільні запозичення з третьої мови). Таким чином, можна зробити висновок, що єдиним потенційним шляхом відтворення анаграм в англо-українському перекладі є компенсація. Розглянемо приклади. Л. Керролл анаграмує імена сестер Ліддел: *Elsie* від *L. C. (Lorina Charlotte)* та *Lacie* від *Alice*. Єдиним перекладачем, який намагається обіграти імена в перекладі, як це зроблено в оригіналі, але на основі українських відповідників, виявився В. Корнієнко:

*“Once upon a time there were three little sisters,” the Dormouse began in a great hurry; “and their names were **Elsie**, **Lacie**, and Tillie.”* (Carroll, The Annotated Alice, p. 100)

– Колись давно жили собі три сестрички, – швидко заторохтів Сонько, – і звали їх **Оліша**, **Асіла** і Тільда. (Керролл, Аліса в Країні Чудес, переклад В. Корнієнка, с. 72)

Водночас сама наявність анаграми у перекладі не дає можливості реципієнту вилучити прихований в ній зміст, отже для цього наводиться пояснювальний коментар: *«Тут обігруються імена сестер Ліддел – Лоріна Шарлотта, Аліса, Матільда»*. (Керролл, Аліса в Країні Чудес, переклад В. Корнієнка, с. 72)

Іншим прикладом є відомі анаграми з роману-сатири Дж. Свіфта про мандри Гуллівера. Намагаючись позбутися переслідувань цензури, автор зашифрував у фантастичних назвах *Tribnia* та *Langden* реальні топоніми *Britain* та *England*. У перекладі назви транслітеруються, отже анаграми втрачаються:

*I told him, that in the kingdom of **Tribnia**, by the natives called **Langden**, where I had sojourned some time in my travels, the bulk of the people consist in a manner wholly of discoverers...* (Swift, Gulliver's Travels)

*Я сказав йому, що в королівстві **Трібнія**, яке тамтешній народ називає **Лангден**, – там я жив під час однієї подорожі, – головна маса населення складається з викажчиків...* (Свіфт, Мандри Гуллівера, переклад М. Іванова, с. 242)

Для пояснення прихованого змісту переклад так само супроводжується пояснювальним коментарем, що є, хоча й не ідеальним (адже анаграма в перекладі втрачається), проте найбільш оптимальним способом повідомити реципієнту про її наявність в оригінальному творі і таким чином, забезпечити достатній рівень інтерпретації.

2.3.3. Ономатопеї

Ономатопеї або звуконаслідування є графічно зафіксованими сполученнями звуків, призначеними для імітації «нерозбірливих звучань»: стихійних проявів природи та діяльності людини, звуків, утворюваних живими істотами, тваринами або предметами навколишньої дійсності [Ковалев 1981: 37; див. також: Алефиренко 2001; Влахов 1980; Дудаков-Кашуро 2008; Кухаренко 1988; Левый 1974; Якобсон 2008]. У динамічному аспекті відповідним терміном позначається різновид фонематичного словотвору. Оскільки продукування ономатопоетичних утворень не передбачає залучання мовних морфем, «за своєю природою вони не мають і не можуть мати словотвірного значення і, як наслідок, внутрішньої форми»; водночас «звуки (букви) в їхньому складі відрізняються особливою виразністю, а їхній підбір передусім передає ознаку незвичності» [Соскина 1990: 70]. Таким чином, можна стверджувати, що в

ономатопеях наявна внутрішня форма звукосимволічного характеру, а «їхнє незвичне фонографічне оформлення, сам підбір звуків мають значення, привносять певні конотації, іноді доволі багаті» [там само]. Конотативний потенціал ономатопоетичних утворень, особливо okazіональних, визначає високу частотність їхнього вжитку як спеціального стилістичного засобу в окремих жанрах літератури для дітей та юнацтва, таких, наприклад, як фентезі або анімалістична казка.

У художньому творі ономатопеї сприяють укріпленню «фонетичної тканини твору», виражаючи «субстанціональні властивості предмета опису скоріше за рахунок матеріально-звукової подібності, аніж традиційного символічного означування» [Дудаков-Кашуро 2008: 17]. За нашими спостереженнями, ономатопеї більш притаманні творам для дітей молодших вікових груп, яким вони допомагають краще усвідомити власний зв'язок із навколишнім середовищем. Водночас поява звуконаслідувань у творах, розрахованих на аудиторію старшого віку обумовлюється їхньою роллю потужного засобу мовної гри й створення комічного ефекту.

Проблему перекладу ономатопей докладно розглядають С. Влахов і С. Флорін, які відносять звуконаслідування до перекладацьких труднощів внаслідок дії трьох головних причин: 1) різні мовні спільноти мають різні традиції вербального (як письмового, так і усного) відтворення одних і тих самих звуків живої та неживої природи; 2) в різних мовних спільнотах можуть з'являтися звукоімітації, пов'язані з особливостями їх світосприйняття (у свою чергу пов'язаними з особливостями побуту, клімату, флори та фауни, рельєфу тощо), які будуть відсутніми в інших мовних спільнотах; 3) ономатопеї в художньому творі можуть мати okazіональний індивідуально-авторський характер і характеризуватися конотативним навантаженням. Очевидно, що у випадку використання в першотворі узуальної ономатопеї завданням перекладача буде знайти у мові перекладу відповідний узуальний еквівалент і використати його: «Усі загальноприйняті природні, тваринні та механічні

звуконаслідування (окрім неологічних) в різних мовах мають свої встановлені звукові форми» [Влахів 1980: 246].

Саме наявність узуальних відповідників дозволяє ономатопеям «увійти в загальну тканину тексту перекладу абсолютно природно, створюючи такий самий ефект, як і мовою оригіналу», і тому «варто замінювати їх на відповідні їм мовні засоби мови перекладу, які іноді можуть виявитися вельми далекими за звучанням» [там само]. Водночас багато узуальних ономамопей передаються перекладачами вельми індивідуально заради підвищення адекватності сприйняття тексту цільовою аудиторією. У випадку з okazіональними ономамопеями перекладач так само може зробити вибір на користь формального (транскодованого) або ж функціонального (власно створеного) відповідника. Проілюструємо ці твердження на прикладах.

Через мовноетнічну специфіку сприйняття звуків, за умов формалізованого відтворення ономамопей у перекладі може втрачатися конотативно-функціональне навантаження оригіналу на рівні окремих ситуацій або ж тексту в цілому, особливо коли ономамопея входить до складу іншого стилістичного прийому. Так, наприклад, у романі К. С. Льюїса *“The Horse and His Boy”* одним із персонажів є Кінь, що розмовляє, ім’я якого є алюзивним ономамопоетичним зоонімом – *Breehy-hinny-brinny-hoohy-hah* (Lewis, *The Horse and His Boy*), який на слух пересічного англійця «схожий на тихе радісне ржання» [Downing 2005]. В перекладі зоонім транскрибується як «Брігі-хінні-брінні-хукі-хах» (Льюїс, Кінь та його хлопчик, переклад В. Наріжної, с. 22), не викликаючи, на жаль, відповідних асоціацій в україномовного реципієнта, для якого єдиним узуальним, а отже, й звичним способом ономамопоетичного відтворення конячого іржання є «іго-го».

Натомість, вдалішим прикладом можна вважати транслітеровану передачу ономамопоетичного імені персонажа *Gollum* з роману Дж. Р. Р. Толкіна *“The Hobbit or There and Back Again”*, однак причина цього успіху полягає не у застосуванні перекладачкою якихось особливих креативних прийомів, а у

схожості вербалізованих форм на позначення звуків ковтання в англійській та українській мовних традиціях:

*And when he said **gollum** he made a horrible swallowing noise in his throat. That is how he got his name, though he always called himself “my precious”. (Tolkien, The Hobbit or There and Back Again)*

*І коли він вимовив «**голум**», із його горлянки вирвався страшний ковтальний звук. Ось чому в нього було таке ім'я, хоча сам він завжди називав себе «мій дорогесенький». (Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О'Лір, с. 82)*

Аби уникнути ситуацій, коли транскрибовані в тексті перекладу звуконаслідування «незручно читати або важко вимовляти мовою перекладу» або ж вони є «неадекватними за звучанням або значенням», «перекладач має увійти в роль співавтора та створити функціональний “звуковий еквівалент”» [Влахів 1980: 247]. Візьмемо для прикладу чудову дитячу книжку відомого американського письменника Ш. Сільверстайна “*Lafcadio: The Lion Who Shot Back*”, в якій, за термінологією Ф. Т. Марінетті, спостерігаємо цілі «акорди» звуконаслідувальних утворень [Якобсон 2008], як узуального, так і оказіонального характеру, які до того ж естетично та прагматично підсилюються параграфемними засобами, як-то акцентуація графічної форми представлення тексту за рахунок різних способів відтворення мовленнєвого інтонування, застосування різних видів та розмірів шрифтів, а також супроводження тексту зображеннями, що створюють особливий тип синтетичного візуально-текстового твору. Наведемо декілька прикладів:

(1) *Once there was a young lion and his name was – well, I don't really know what his name was because he lived in the jungle with a lot of other lions and if he did have a name it certainly wasn't a name like Joe or Ernie or anything like that. No, it was more of a lion name like, oh, maybe **Grograph** or **Ruggrrg** or **Grmmff** or **Grrrrr**.*

(2) *There was such a loud sound, all the lions woke up fast and jumped straight up in the air. And they started to run. **Lickety-split**, **lickety-clipt** or **clippety-clop**, **clippety-clop**, or is that the way horses run? Well, they ran whatever way lions run. I don't know, maybe even **pippety-pat**. (Silverstein, Lafcadio: The Lion Who Shot Back)*

В перекладі вони мають такий вигляд:

(1) *Жив собі колись молодий лев і звали його... власне, я не знаю, як його звали, бо він жив у джунглях з багатьма іншими левами і якщо він і мав ім'я, то це, звісно, не було таке ім'я, як Джо чи Ерні, чи ще якесь таке. Ні, це було якесь левистіше ім'я, наприклад, **Грограф** чи **Раггrrрг**, чи **Грммфф**, чи **Гrrrrr**.*

(2) *Це був такий гучний звук, що леви спросоння аж підстрибнули. І кинулись навтьоки. **Стрімголов, сторчголов** чи **цок-цок, цок-цок** – чи це так коні бігають? Бо ці тікали по-лев'ячому. Я й не знаю, може це було **ген-ген, ген-ген**. (Сільверстейн, Лафкадіо – лев, який не злякався мисливців; переклад О. Негребецького)*

У прикладі (1) автор вдається до продукування звуконаслідувальних зоонімів, в основі яких лежить імітація лев'ячого рику. До речі, саме слово «рик» (ричання) в англійській мові, як і в українській, має оноματοпоетичну природу – *roar*. З різноманітних варіантів запропонованого імені головного персонажа твору стає зрозумілим, що, на думку Ш. Сільверстайна, у вербальних формах відтворенні лев'ячого рику мають домінувати приголосні [r] та [g]. Оскільки в українській звуконаслідувальній традиції цей звук передається на основі аналогічних приголосних («**ри**чати» або «**гар**чати»), транскрибоване відтворення англійських зоонімів в українському перекладі є функціонально виправданим.

У прикладі (2) автор намагається імітувати звук, який утворює лев, коли біжить. Для підсилення комічного ефекту письменник вдається до техніки мовної гри, «помилково» вживаючи лексеми то на позначення стрімкого руху (*lickety-split*), то на позначення кінського тупотіння (*clippety-clop*), то міксуючи їхні частини у довільному порядку (*lickety-clipt*). Врешті-решт, перебравши різні варіанти та пересвідчившись у відсутності узуального засобу на позначення лев'ячого бігу, автор створює таке слово самостійно за звуковою аналогією на основі ономотопеї *pat* («ляпати, плескати») – *pippety-pat*. В перекладі оноματοпоетичні природа *lickety-split* втрачається, натомість як своєрідну компенсацію перекладач вживає аж два еквіваленти («стрімголов»,

«сторчголов»), що підкреслюють стрімкість руху; на позначення конячого тупоту вжите узуальне українське «цок-цок»; ономатопоетичний авторський okazіonalіzm замінений на узуальне «геп-геп», внаслідок чого частково втрачається комічний ефект оригінальної гри слів.

Якщо вже мова зайшла про лева, пригадаємо ще один цікавий випадок ономатопоетичного утворення на позначення лев'ячого рику. Йдеться про вже відому нам казку С. Міллігана, в якій звуконаслідування виступає частиною мовної гри:

(1) *He was twenty-one that day and had been given the key to the Jungle, so he put on a fierce look and then, leaping in the air, he gave the biggest, loudest roar in the world. “**ROAR - ROAR - ROAR!! ROAR!!!**” he went; in fact he roared so loud that it loosened all the roots of his hair and tinkle tinkle all his lovely mane fell off, and landed on the ground **PLIP-PLAP-PLOP** 200,000 times, one for every hair. Suddenly Mr. Gronk the lion saw himself in the Daily Mirror and, oh! he saw that he was now bald! A Bald Lion? “Oh dearie me, I'll be the laughing stock of the hyenas,” he said. So he **un-roared**, “**RAOR! RAOR! RAOR!**”, but his hairs didn't go back in, they just lay there smiling up at him in hairy (that's hair language).*

(2) *When the lion heard that, he became naughty, angry and was just about to do a BIG roar, but no! he stopped, just in time; he'd better not roar any more, or something else might drop off him! He would look even sillier as a one-legged bald hairless twit lion, so, from then on when he was angry, he could only say very quietly, “**Tsu-tsu-tsu**”, and there is nothing funnier than a bald hairless twit lion called Mr. Gronk leaping about the Jungle going, “**Tsu-tsu-tsu**”. (Milligan, The Sad Happy Ending Story of the Bald Twit Lion)*

У прикладі (1) обігрується звук лев'ячого рику у зворотному порядку, через що перекладачеві потрібно було підібрати відповідник, який складався би принаймні з двох окремих звуків: «гр» – «рг». До того ж автор використовує okazіonalіzne ономатопоетичне дієслово *un-roared*, яке у перекладі відтворюється описово, а пов'язаний з ним прагматичний ефект втрачається. На позначення звуку падіння на землю волосся з гриви лева С. Мілліган створює

оказіональну одиницю *plip-plap-plop*, у складі якої лише один компонент *plop* має узуальні звуконаслідувальні значення – 1) звук від падіння у воду (без плескоту); у воду; 2) шубовснути(ся), шльопнутися; 3) шубовсть!, бульк! [Lingvo] – жодне з яких, проте, не підходить для перекладу як пов'язане з водою. Перекладач робить вибір на користь узуального еквівалента «хлоп» з двох причин: по-перше, цей звук пов'язується у свідомості реципієнта з «ономатопоетичним концептом» [Алефиренко 2005] ЗВУК ВІД ПАДІННЯ ПРЕДМЕТА, а по-друге, «хлоп» фонетично нагадує *plop*:

(1) *З лютим виразом на обличчі Пан Похвалько високо підстрибнув і прогарчав якнайдужче та якнайголосніше «Г-р-р-р-р-р». Аж тут від такого гарчання усі волосинки з його розкішної гриви повідривалися від своїх корінців і з тихим шелестом попадали на землю ХЛОП-ХЛОП-ХЛОП – і так цілих 200 000 разів – по одному на кожну волосинку. В цей момент Пан Похвалько, Здоровенний Лев із Джунглів, уявив себе у Дзеркалі Тижня абсолютно лисим! Лисий лев? «О Боже, та мене ж навіть гієни візьмуть на посміх» – сказав він. Трохи подумавши лев прогарчав ще раз, але задом наперед, ось так: «Р-р-р-р-р-Г», але волосинки так і не повернулися назад, вони просто лежали на землі, сумно й кволо посміхаючись йому своїми волосяними посмішками. (Мілліган, Сумна пригода зі щасливим кінцем про лисого лева-посміховиська, переклад Т. Мітягіної за нашою редакцією)*

У другому прикладі okazіональна ономатопея на позначення тихого звуку настільки нагадує за формою українське «тс» (прохання чи наказ не порушувати тиші), що вибір на користь саме цього еквіваленту був очевидним:

(2) *Почувши це, лев дуже розлютився і тільки-но зібрався ще раз добряче гаркнути, як зупинився – і саме вчасно: а що, як у нього ще щось відпаде? Тоді він стане ще дурнішим, одноногим лисим левом-посміховиськом. Отже, з того самого часу, коли лев злився, він тихесенько шепотів «Тс-тс-тс», і не було нічого кумеднішого за здоровенного Лева, що стрибав Джунглями, шепочучи «Тс-тс-тс». (Мілліган, Сумна пригода зі щасливим кінцем про лисого лева-посміховиська, переклад Т. Мітягіної за нашою редакцією)*

Наостанок наведемо ще один приклад цікавого використання оноματοпеї, на цей раз – у складі віршованого твору. Йдеться про відому гоблінську пісню з роману Дж. Р. Р. Толкіна “*The Hobbit or There and Back Again*” (Tolkien, *The Hobbit or There and Back Again*):

Оригінал	Переклад О. О’Лір
<p><i>Clap! Snap! the black crack!</i> <i>Grip, grab! Pinch, nab!</i> <i>And down down to Goblin-town</i> <i>You go, my lad!</i> <i>Clash, crash! Crush, smash!</i> <i>Hammer and tongs! Kocker and gongs!</i> <i>Pound, pound, far underground!</i> <i>Ho, ho! my lad!</i> <i>Swish, smack! Whip crack!</i> <i>Batter and beat! Yammer and bleat!</i> <i>Work, work! Nor dare to shirk,</i> <i>While Goblins quaff, and Goblins laugh,</i> <i>Round and round far underground</i> <i>Below, my lad!</i></p>	<p><i>Лясь! Хрясь! У хлань кань!</i> <i>Щип, цан! Скуб, хан!</i> <i>І вниз із розгону до Гоблінтона</i> <i>Хутчіш, мій хлопче!</i> <i>Трах, бах! Все в прах!</i> <i>Кліщі й зубила! Гонги і биля!</i> <i>Пріч, пріч, у підземну ніч!</i> <i>Хо-хо! Мій хлопче!</i> <i>Тиць, трісь! Стьоб, хвись!</i> <i>Цвѡхкає бич! Скигли і хнич!</i> <i>Мерцій, мерцій! Ухилилися не смій,</i> <i>Під гоблінів глузи і регім від пуза</i> <i>Зусібіч, зусібіч – крізь підземну ніч</i> <i>Униз, мій хлопче!</i></p>

Максимальне насичення твору короткими, наче удар хлистом, оноματοпоетичними дієсловами та іменниками створює додатковий ефект звукопису – «навмисного багаторазового вживання звуків та їхніх комбінацій, які тим або іншим чином імітують природні звуки» [Стилистика 1991: 53]. Контекстуально це підтверджує і сам письменник, неначе намагаючись скерувати перцепцію читача у потрібному напрямку:

It sounded truly terrifying. The walls echoed to the clap, snap! and the crush, smash! and to the ugly laughter of their ho, ho! my lad! The general meaning of the song was only too plain; for now the goblins took out whips and whipped them with a swish, smack!, and set them running as fast as they could in front of them. (Tolkien, The Hobbit or There and Back Again)

Це звучало дійсно страхітливо. Стіни відлунювали оте «лясь, хрусь!» і «трах, бах» та огидний сміх при їхньому «хо-хо! Мій хлопче!». Загальний сенс пісні був доволі зрозумілим, бо тепер гобліни видобули бичі й почали з присвистом цвюхкати ними – «стьоб, хвись!», змушуючи полонених якомога швидше бігти попереду. (Толкін, Гобіт, або Туди і звідти, переклад О. О'Лір, с. 71)

Головним завданням перекладачки було відтворити навіювану пісню атмосферу жаху, не втративши при цьому ані віршованої форми твору, ані його головних стилістичних засобів – ономатопеї та звукопису. В цілому, як можна побачити, кількість звуконаслідувальних утворювань у перекладі поступається першотвору, але чи можемо ми взагалі очікувати кількісно рівноцінного відтворення того або іншого стилістичного прийому/засобу паралельними прийомами/засобами мови перекладу? Питання, на яке прагнули дати відповідь найвідоміші перекладознавці різних часів та країн – від В. Набокова та Р. Якобсона до М. Л. Гаспарова й Г. Р. Гачечіладзе, – ми залишимо тут без відповіді, зазначивши лише, що за функціональною вагомістю переклад видається нам цілком адекватним для сприйняття україномовним читачем.

2.3.4. Реалії та квазіреалії

Лексика, що характеризує етнокультурну специфіку певного історичного періоду того або іншого мовного соціуму, вже довгий час привертає увагу як мовознавців, так і перекладознавців, адже вона являє собою той доволі рідкісний випадок, коли перекладацька теорія «випереджає» лінгвістичну, на що, зокрема, звертала увагу Р. П. Зорівчак, коли писала, що «лінгвоперекладацькі дослідження [реалій] кидають світло на численні проблеми, пов'язані з мовою як засобом спілкування», а «встановлені на основі перекладів закономірності слугують лінгвістичним джерелом для лексикології і стилістики, як одномовних, так і контрастивних» [Зорівчак 1989: 9]. Закономірність такого стану речей визначається тим, що етнокультурна лексика має сенс лише у бінарному мовному зіставленні, поза якого вона не може існувати [там само: 52].

Найпоширенішим терміном на позначення етнокультурної/етноспецифічної лексики став термін «реалія», відносно сенсу якого й досі точаться запеклі суперечки. Одним із перших цей термін використав А. В. Федоров, у розумінні якого реалія – це не вербальна одиниця, а «поняття екстралінгвістичне і не може “перекладатися” з однієї мови іншою, як не може “перекладатися” з однієї мови іншою будь-яка існуюча в природі річ» [Федоров 2002: 174]. Позамовне розуміння реалій не втрачає актуальності й на сучасному етапі лінгвоперекладацьких досліджень, свідченням чому є дисертація О. А. Охремової, об’єктом якої виступає культурема як лінгвокультурологічно обумовлена лексична одиниця у сукупності трьох компонентів: змісту, формального вираження та реалії-предмету, що відбивається даним мовним знаком [Охремова 2002: 128].

У своїй роботі ми дотримуємося більш поширеного у перекладознавстві дихотомічного розуміння реалії як водночас об’єкта навколишньої дійсності (референта) та вербальної одиниці лексичного рівня на його позначення (див., наприклад, [Верещагин 1980; Виноградов 2001; Влахов 1980; Конецкая 1978; Миньяр-Белоручев 1999]). Об’єктом нашої уваги звичайно ж виступатиме вербальна складова цієї дихотомії, якій Р. П. Зорівчак дає таке визначення: «Реалії – це моно- і полілексемні одиниці, основне лексичне значення яких вміщає (в плані бінарного зіставлення) традиційно закріплений за ними комплекс етнокультурної інформації, чужої для об’єктивної дійсності мови-сприймача» [Зорівчак 1989: 58]. Такий гнучкий підхід до розуміння реалій дозволяє побачити в них «категорію змінну, відносну, яка виступає чітко при бінарному контрастивному зіставленні конкретних мов (і культур)», а «обсяг реалій мови-джерела постійно змінюється залежно від словникового складу цільової мови, особливостей матеріальної і духовної культури-сприймача, від інтенсивності культурних і етнічних контактів відповідних мовних колективів» [там само].

Принципи й способи відтворення реалій в перекладі, очевидно, є тими ж самими, що й безеквівалентної лексики в цілому, адже вони виступають її

прошарком. В той час як деякі дослідники невинуватено ототожнюють реалії з безеквівалентною лексикою [Крупнов 1976], ми вважаємо, що ці дві лексичні категорії перебувають в гіпонімо-гіперонімічних відносинах: «Насправді поняття безеквівалентна лексика значно ширше, ніж семантичне поле поняття “реалія”, що відповідає лише випадкам лексико-предметної безеквівалентності» [Зорівчак 1989: 65].

Головною складністю відтворення реалій у перекладі є те, що застосування будь-якого способу їхнього перекладу з діапазону доступних не гарантує збереження того складного комплексу «чітких конотацій, асоціацій чи уявлень, які виникають у читача оригіналу» [Чала 2010: 124]. З позицій когнітивної лінгвістики це доволі легко пояснюється тим, що реалії виступають засобом вербальної експлікації ментальних одиниць особливого типу – лінгвокультурних/культурних концептів – «колективних змістових ментальних утворень, які фіксують своєрідність відповідної культури» [Карасик 2009: 28]. Оскільки поняттєвий компонент лінгвокультурного концепту зберігається у свідомості у вербальній формі, а образний є невербальним і піддається лише опису й інтерпретації [Мартинюк 2012: 56], саме його відтворення в перекладеному тексті, який фактично стає надбанням іншомовної культурної спільноти, видається вельми проблематичним. Водночас «“недовираження” чи випущення якогось із параметрів може призвести до викривлення картини світу оригіналу» [Некряч 2008: 20]. У цьому контексті цікавим видається термін «асоціативний шлейф», запропонований Т. Є. Некряч як «сукупність соціокультурних та історичних асоціацій, які поєднуються з певним концептом у реципієнтів певної етнокультури на конкретному історичному матеріалі» [Чала 2010: 124]. Передача в перекладі «асоціативного шлейфу» реалії є завданням, що вимагає від перекладача чималої ерудиції та творчих пошуків. Особливої актуальності перекладацький творчий пошук набуває за необхідності перекладу реалій у межах художніх творів для дітей та юнацтва, де поширені асимілятивні стратегії часто змушують перекладача вдаватися до переосмислення сутності реалії на ментальному рівні, внаслідок чого відбувається заміна оригінального

референта таким, який не лише добре знайомий потенційним реципієнтам, а й здатний концептуально вписатися в ситуацію, не призводячи при цьому до вагоміших смислових зрушень у художній концепції твору. Наприклад, Ш. Сільверстайн вживає реалію *marshmallow*, навколо якої розгортається наступна ситуація:

(1) *“So I must shoot you now and make you into a nice rug and put you in front of my fireplace and on cold winter evenings I will sit on you and **toast marshmallows**.”*

(2) *“Well,” said the young lion, “to be absolutely honest with you, I don’t know if I really love marshmallows or not because I have never tasted one, but I love most things and I love the **sound** of the word **marshmallow** and if they taste like they sound—mmmmmmmmmmmm!—I just know I will love them.”* (Silverstein, Lafcadio: The Lion Who Shot Back)

Лінгвокраїнознавчий словник *Americana* перекладає *marshmallow* як «маршмеллоу» з наступним коментарем: «Первинно суфле з алтею; зараз виготовляється з кукурудзяного сиропу, цукру, харчового крохмалю, декстрази, желатину та інших складників. Піджарюється на паличці на відкритому вогні; використовується також як кулінарний компонент у салатах, десертах, кремах тощо» [Американа]. Перекладач замінює екзотичне для вуха української дитини «маршмеллоу» на звичне «зефір», через що в перекладі виникають дві проблеми. Перша – ситуативна, адже «маршмеллоу» піджарюють на вогні, а зефір – ні, і це змушує перекладача додавати «наївний» пояснювальний коментар, розрахований на дитяче сприйняття: «У деяких країнах виробляють особливий вид зефіру, який можна смажити на вогні». Друга проблема – лінгвостилістична, адже вигук задоволення *mmmmmmmmmmmm!*, яким Лафкадіо супроводжує нове для себе слово *marshmallow*, вступає з ним в алітераційні відносини, які у перекладі втрачаються:

(1) – *Тому я зараз тебе застрелю, зроблю з тебе килимок і покладу перед камином, щоб холодними зимовими вечорами сидати на тебе й **смажити зефір**.*

(2) – Скажу тобі щирю правду, – зізнався юний лев, – я не знаю, люблю я зефір чи не люблю, бо ніколи його й не куштував, але я багато чого люблю і мені подобається **звучання** слова «**зефір**», і якщо на смак він такий, як на слух – **мммм!** – то я вже знаю, що люблю його. (Сільверстейн, Лафкадіо – лев, який не злякався, переклад О. Негребецького)

Л. Керролл вживає дві інші «солодкі» реалії – *comfit* та *barley sugar*, – пов'язані не тільки з Британією, а й з певним історичним проміжком: другою половиною XIX сторіччя. Перша реалія визначається як «глазурована цукерка з горішком або насінням всередині» [Lingvo] і отримує такі асимілятивні українські відповідники: «цукерка» (переклад Г. Бушиної), «цукат» (переклади В. Корнієнка 2001 та В. Наріжної), «карамелька» (переклад В. Корнієнка 2005). Друга реалія визначається як «крихка цукерка бурштинового кольору, виготовлена з цукру, звареного з екстрактом ячменю» [Lingvo] і отримує такі відповідники: «цукерки» (переклади Г. Бушиної та В. Наріжної) та «карамель» (обидва переклади В. Корнієнка).

Порівняльний аналіз засвідчує втрату етнокультурної специфіки в усіх запропонованих варіантах перекладу. Наявною є також тенденція до використання трансформації узагальнення, внаслідок якої Г. Бушина та В. Корнієнко примудряються позначати два абсолютно різних референти одним і тим самим найменуванням. Важко сказати, чим визначаються такі перекладацькі рішення – «суб'єктивною» відсутністю творчого натхнення, «об'єктивною» нестачею мовних засобів в мові перекладу чи «стратегічними» виправданнями на кшталт того, що в дитячому перекладеному творі немає місце проявам чужої культури, які дитині важко збагнути. Знайти вихід (хоча б частковий) зі скрутного становища можна було б за рахунок перекладацьких коментарів, якими часто нехтують перекладачі саме дитячої літератури. Між тим, перекладацькі коментарі у перекладі художнього твору виконують важливу дидактичну функцію, роз'яснюючи значення нових понять, пов'язаних із хронотопом художнього твору та вгамовуючи жагу дитини чи підлітка до

пізнання світу. Невиправдане вилучення іншомовних реалій з перекладів або заміна їх на українські реалії збіднює комунікативний потенціал твору.

Розглянемо цікавий приклад, який можна охарактеризувати як алюзивна реалія, тобто така, яка за безпосередньої відсутності в тексті твору, імплікується в ньому у формі алюзії. Йдеться про наступний уривок з роману Дж. Свіфта:

*There is likewise another diversion, which is only shown before the emperor and empress, and first minister, upon particular occasions. The emperor lays on the table **three fine silken threads of six inches long; one is blue, the other red, and the third green.** These threads are proposed as prizes for those persons whom the emperor has a mind to distinguish **by a peculiar mark of his favour.** (Swift, Gulliver's Travels)*

Є в них ще одна розвага, яка влаштовується дуже зрідка і лише в присутності імператора, імператриці та першого міністра. Імператор кладе на стіл **три тонкі шовкові нитки по шість дюймів завдовжки: одну – синю, другу – червону і третю – зелену.** Ними нагороджують тих, кого імператор захоче відзначити **особливою ласкою.** (Свіфт, Мандри Гуллівера, переклад М. Іванова, с. 42)

Як відомо, цей роман є яскравою сатирою, в якій висміюється життя тогочасної Англії, а особливо королівського двору. Тож, у наведеному контексті письменник іронізує з того, за які «заслуги» англійські вельможі отримували від короля найвищі нагороди Британської імперії. З урахуванням цієї фонові інформації абсолютно необхідним видається коментар, в якому пояснюється, на які саме нагороди робить натяк автор: «Кольори трьох англійських орденів: Підв'язки, Лазні та Св. Андрія. У першому виданні ці кольори було з огляду на цензуру замінено іншими» (Свіфт, Мандри Гуллівера, переклад М. Іванова, с. 42).

Аналіз художніх творів для дітей та юнацтва, представлених у нашій виборці такими жанрами, як чарівна казка, фентезі, наукова фантастика й утопія, вказує на прагнення письменників вилучити з тексту будь-яку реальну національно-культурну специфіку, замінивши її національно-культурною специфікою вигаданого світу – **квазіреальності**. В онтологічному сенсі

квазіреальність виступає фактом вигаданого буття, пов'язаного з «псевдореференційністю художнього тексту» [Павкин 2002: 5]. Цей світ чимось схожий на реальний, проте його можна охарактеризувати як «правду вимислу». Інакше кажучи, гноми, гобіти чи гобліни Дж. Р. Р. Толкіна завжди в чомусь залишатимуться англійськими гномами, гобітами та гоблінами, а квазіреальні елементи їхнього лексикону – реалії, оніми чи фразеологізми – завжди будуть побудованими на основі способів англійського словотвору, з елементів англійської мови та за аналогією з реальними (узуальними) елементами англійської мови. Цей важливий висновок не тільки доводить, що будь яка фантастична художня картина світу завжди є складовою реальної мовної картини світу, а й визначає потенційну можливість інтерпретації, а значить, і перекладу квазіреальних мовних засобів іншими мовами.

Прикладом таких засобів виступатимуть *квазіреалії*, під якими ми розуміємо лексичні одиниці на позначення об'єктів, створених авторською уявою для характеристики вигаданого (казкового або фантастичного) світу, в якому відбуваються змальовані в художньому творі події. Квазіреалії виступають елементами мови, якою говорять фантастичні або казкові персонажі, але оскільки така мова реально не існує, тобто є квазімовою, квазіреалії створюються на основі тих самих мовних засобів (фонем або морфем), якою написана решта книги. Усвідомлюючи це протиріччя, автори художніх творів іноді намагаються (наскільки це можливо) позбавитися впливу цієї мови, прагнучи посилення ефекту незвичності за рахунок, зокрема, «порушення фонетичної сполучуваності: це сполучення фонем, які рідко зустрічаються в мові» або «нагромадження приголосних, в окремих випадках навіть повної відсутності голосних» [Соскина 1990: 70]. Прикладом квазіреалій такого роду є назви вигаданих тварин, які водяться у вигаданій країні Лумпаландії з роману Р. Дала *“Charlie and the Chocolate Factory”*:

*“And oh, what a terrible country it is! Nothing but thick jungles infested by the most dangerous beasts in the world – **hornswogglers** and **snozzwangers** and those terrible wicked **whangdoodles**.”* (Dahl, *Charlie and the Chocolate factory*)

Такі слова перетворюються на справжнє випробування для перекладачів, які у своєму прагненні розгадати ці «лексичні ребуси» перелопачують тони інформації, яка могла б допомогти їм вилучити хоча б якесь приховане значення. Іноді на допомогу приходять звукові асоціації, а іноді – (можливо й хибне) морфемне членування. Так, в нашому випадку перекладач В. Морозов тільки ризикнув виокремити в назві однієї з квазітварин лексему *horn* (ріг), передавши решту квазіреалій транскрипцією:

– *Ой, яка ж то жахлива країна! Нема там нічого, крім густючих джунглів. Там аж кишить найнебезпечнішими у світі звірюками – **роговоглі, снуцвангери** і жахливі злісні **вангдудлі**.* (Дал, Чарлі і шоколадна фабрика, переклад В. Морозова, с. 105).

В інших випадках автори наділяють квазіреалії прозорішою внутрішньою формою, яка виявляється в самій структурі цих утворень, отже, знаючи значення елементів, що входять до складу квазілексем, можна уявити собі смисл позначуваних ними понять, предметів та явищ, хоча вони і не існують в дійсності. Розглянемо декілька прикладів квазіреалій, утворених за допомогою словоскладання авторами роману “*Midnight over Sanctrafax*” П. Стюартом та К. Рідделлом:

*Then, under a bright full moon, the entire crew had sat down together on the lower deck to a hearty supper of **roast snowbird, wood pumpkin and blackbread**. Their spirits were high, the **woodale** loosened their tongues, and they regaled one another with stories of their lives before Twig had signed them up to sail with him.* (Stuart, *Midnight over Sanctrafax*, p. 14)

*Тоді, під ясною повнею, весь екіпаж дружно зібрався на нижній палубі, аби посмакувати тривною вечерею зі смаженого **снігура, лісового гарбуза та чорного хліба**. У всіх був піднесений настрій, **деревне пиво** розв’язало язика, і трапезники пригощали один одного оповідками про своє життя до хвилини, коли Живчик узяв їх до себе на корабель.* (Стюарт, Північ над Сантафраксом, переклад А Сагана, с. 19–20)

У перекладі хотілося б звернути увагу на два цікавих нюанси. Перший стосується помилкового перекладу квазілексми *snowbird* узуальною лексемою «снігур», адже «снігур» має в англійській мові усталений еквівалент *bullfinch*, тоді як *snowbird* за словником означає «сніговий подорожник». Насправді ж *snowbird* у тексті роману є семантичним okazionalizmom, який, збігаючись з узуальною лексемою за формою, має інше значення, про що, наприклад, йдеться на сайті *The Edge Chronicles Wiki*: ***Snowbirds*** were large, plump birds with white feathers which traveled in flocks. According to Edgeworld superstitions, it was good luck to glimpse a snowbird. Conversely, killing a snowbird was said to bring misfortune. Their feathers were used as quills, and, despite superstitions, they could also be cooked and eaten. Their eggs were also edible [The Edge www]. Картинка, якою супроводжується ця інформація, підтверджує, що з усіх «земних» птахів *snowbird* більше за все схожий на гусака. Другий нюанс стосується перекладу квазіреалії *blackbread* узуальним словосполученням «чорний хліб», яким зазвичай позначають хліб, випечений з житньої муки (англійською *rye bread*). Аби уникнути узуалізації квазіреалії, перекладачеві варто було б і в цьому випадку підшукати креативніший відповідник на кшталт «чорнохліба» або «темнохліба». До речі, другий із запропонованих варіантів перегукувався б з іншою реалією роману – *Deerwoods*, перекладеною як «Темнолісся».

Доволі часто успішна семантизація квазіреалії, яка є запорукою її вдалого відтворення у перекладі, потребує звертання до більш розгорнутого контексту. Макроконтекст дозволяє, з одного боку, однозначно ідентифікувати квазіреалію, а з іншого – повністю розкрити її характеристики. Розглянемо наступний приклад з роману П. Стюарта та К. Рідделла:

*Goom, the young **banderbear**, was already a giant, his tusks newly grown; a single blow from one of his massive paws could kill a **hammelhorn**.* (Stuart, *Midnight over Sanctrafax*, p. 15)

Аби полегшити своїм маленьким читачам сприйняття тексту, автори супроводжують текст зображеннями героїв та доволі детально описують їх. Семантизація квазіреалій відбувається комплексно – з опорою на морфемний

склад, фонетичні асоціації, мікро- та макроконтекст, фонові знання інтерпретатора. Зокрема, *banderbear* легко розкладається на складові морфеми *bander* (приятель, компаньйон) та *bear* (ведмідь); таким чином автори немов натякають, що жахлива на вигляд потвора насправді є доброю та компанійською істотою. У *banderbear* вистачає сили аби розірвати *hammelhorn*; в назві цієї істоти виділяється коренева морфема *horn*, яка разом із контекстом свідчить, що тут йдеться про якусь рогату худобу.

На основі вилучення інформації та її творчого опрацювання перекладач пропонує такий переклад:

Гук, молодий блукай-бурмило, вибехався собі нівроку, а недавно в нього ще й повиростали грізні ікла: одним ударом свого здоровенного лаписька він міг за виграшки випустити дух із волорога. (Стюарт, Північ над Сантафраксом, переклад А. Сагана, с. 20)

Дослідивши проблему реалій у творах дитячої літератури, ми впевнилися у їхній важливій ролі як провідного лексичного засобу формування художньої картини світу. Це автоматично вказує на необхідність докладання максимальних зусиль задля адекватного відтворення реалій у перекладі, що у більшості випадків видається можливим як на основі креативного використання наявних мовних ресурсів, так і створення індивідуально-авторських перекладацьких відповідників з урахуванням ситуації, контексту, фонових знань і особистісних характеристик номінатора.

2.3.5. Оніми

Аналізуючи ситуацію, що склалася навколо власних назв у лінгвістичній теорії перекладу, В. С. Віноградов пише, що «на перший погляд може здатися, що переклад власних назв не становить особливих труднощів», і навіть «перекладом це називається вельми умовно, адже, як правило, власні назви транскрибуються або транслітеруються» [Виноградов 2001: 149]. Очевидно, автор поділяє позицію Ж.-П. Віне та Ж. Дарбельне, які, як відомо,

характеризували транскодування як «запозичення», відносячи його скоріше до царини порівняльної лексикології, ніж власне перекладу [Вине 1978].

Причина такого спрощеного ставлення, очевидно, криється в мовній та функціональній специфіці онімів, про що свідчить їхнє визначення: «Власні назви – це вторинні знаки, створені на базі первинних знаків – загальних імен. Їхнє головне призначення: іменувати, виділяти та розрізняти однотипні об'єкти, в той час як головна функція загальних імен – називати, аби повідомляти значення, конотувати. Таким чином, власні назви набувають свого значення лише при встановленні їхнього зв'язку з об'єктами і лише тоді стають мовними знаками» [Суперанская 1973: 136]. Імена в художніх творах, які є об'єктом нашої зацікавленості, посідають проміжне становище між іменами реальних та вигаданих предметів, тому що (а) їхні денотати конструюються на основі досвіду художника, письменника, музиканта, але не обов'язково існують в дійсності; (б) вони створюються за моделями імен реальних або нереальних предметів з урахуванням їхньої приналежності до певного ономастичного поля. Відповідно до цієї проміжної позиції змінюється й функціональне навантаження оніму в художньому творі, в якому він «перетворюється на стилістичний засіб, який виконує функцію “орієнтира у часі та просторі”» [там само: 30]. Аналіз ілюстративного матеріалу з очевидністю вказує на те, що імена в літературних творах часто використовуються для експліцитної та імпліцитної передачі різноманітних повідомлень. Для перекладача важливо усвідомлювати, що ці твори «працюють» на двох рівнях – «текстовому» (*level in text*), на якому сюжетні елементи вступають в зв'язок один з одним, та «позатекстовому» (*above-text level*), на якому імена власні «можуть функціонувати для передачі семантичних, соціально-семіотичних та звуко-символічних значень безпосередньо від письменника до читача відносно, наприклад, персонажа, місця або предмета, про які йдеться у наративі» [Fernandez 2006: 46]. Також у перспективі перекладу важливе значення для нас має класифікація, згідно з якою імена власні поділяються на дві категорії: звичайні (*conventional*) та навантажені (*loaded*) [Hermans 1988]. Звичайні оніми є «невмотивованими» об'єктами

перекладу через те, що вони не несуть очевидного семантичного навантаження, а перекладачеві немає необхідності адаптувати їх морфологічно чи фонологічно, пристосовуючи до системи цільової мови. «Навантажені» імена власні, натомість, є «вмотивованими» об'єктами перекладу; їхній діапазон варіює від таких, що «ледве натякають», до «відверто експресивних» [Fernandez 2006: 49]. У вітчизняній перекладацькій традиції «навантажені» імена власні також характеризуються як «характеристичні» або «промовисті» [Бережна 2009; Влахов 1980; Гарбовский 2007; Флорин 1983].

Порівнюючи обидві категорії імен на численному перекладеному матеріалі, можна дійти висновку про те, що при передачі нехарактеристичних власних імен перед перекладачем не виникає значних творчих проблем перекладу, оскільки вони лише зобов'язують перекладача накопичити певний багаж знань і опанувати необхідні професійні навички [Бережна 2009]. Натомість, «творчість у передачі власних назв починається в той момент, коли перекладач зустрічається з так званими смисловими (значущими, промовистими, номінативно-характеристичними) іменами та прізвищами», адже тут «виникає перекладацька проблема, пов'язана з аналізом сутності та функцій значущих імен в тексті та способом їхнього відтворення в оригіналі» [Виноградов 2001: 160].

Таким чином, вважаємо за необхідне приділити увагу функціональному потенціалу характеристичних онімів в дитячій літературі, де їхня наявність є «демонстративно обов'язковою» [Бардакова 2009: 48], адже вони виступають «значущим елементом поетики», «як текстоутворюючий, жанроутворюючий, стилістично маркований засіб», є «домінантами контекстуальних синонімічних та антонімічних рядів, які включають різноманітні ономастичні й апелятивні номінації персонажів літературного твору» [там само: 55]. Оскільки дитина схильна розглядати оточуючий світ біполярно, характеристичне власне ім'я одразу ж допомагає їй визначити аксіологічну природу персонажа як позитивну або негативну. Окрім того, «незвичні власні назви можуть виступати в тексті

елементом словесної гри, розважаючи дитину-читача цікавим сполученням звуків і одночасно розвиваючи її мовлення» [Огар 2006: 14].

У перекладознавчому аспекті дослідження специфіки ономастикону в творах літератури для дітей та юнацтва не отримало достатнього висвітлення у працях вітчизняних вчених, тоді як у низці закордонних публікацій з цієї теми (див., наприклад, [Fernandes 2006; Kibbee 2003; Nord 2003]) акцент, як правило, робиться на крос-культурному аспекті відтворення власних назв, в межах якого дослідники прагнуть дати відповідь на питання, яке, вірогідно, не може мати універсальної відповіді: «Чи варто замінювати культурно-незнайомі оніми культурно-знайомими з метою посприяти розумінню твору дитячою аудиторією?».

У перекладацькому арсеналі з опрацювання онімів виділяються три головних стратегії. Перша скерована на форенізацію тексту перекладу і передбачає збереження форми вихідного оніму з очевидною втратою прихованого змісту. Такий тип перекладу визначається як «ономастичний відповідник», який відтворює фонографічну оболонку слова з тим чи іншим ступенем близькості до оригіналу. Цю стратегію обрав, зокрема, В. Морозов, працюючи над перекладом творів Р. Дала. Внаслідок цього в україномовного реципієнта «Матильди» майже немає шансів зрозуміти, що ім'я *Mis Gani* насправді означає «люба, мила» (від англ. *honey*); що прізвище *Транчбул* утворено внаслідок поєднання двох вельми промовистих англійських лексем – *trunch* (скорочено від *truncheon* – «поліцейський кийок») та *bull* («бик»); що прізвище батьків Матильди *Вормвуд* означає «полин, прикрість, гіркота»; що ім'я *Брюс Богтроттер* (від англ. *bog-trotter*) є принизливим прізвиськом для ірландця і означає дослівно «той, хто мешкає на болоті»; що ім'я *Найджел Гікс* є так само принизливим, адже англійське *hick*, від якого воно утворене, означає «провінціал, селяк» (Дал, Матильда, переклад В. Морозова).

Д. І. Єрмолович попереджає, що внаслідок транскодування іншомовних назв часто виникають не притаманні приймаючій мові звуко- чи літеросполучення. Аби уникнути цього, можна зробити певний відступ від

загальних правил, скерований на «зручнішу вимову імені в приймаючій мові, особливо якщо цього вимагає характер тексту, що перекладається» [Ермолович 2001: 25]. Крім того, можливі звукосполучення, які будуть викликати в приймаючій мові небажані асоціації з лексикою зниженого регістру, включаючи вульгаризми та лайку. Саме такими міркуваннями ми можемо пояснити відхід від правил транслітерації при перекладі фантастичного топоніму *Havnor* з роману У. ле Гуїн “*A Wizard of Earthsea*”. Хоча, на наш погляд, навіть у модифікованому вигляді ця лексема сприймається україномовним реципієнтом неоднозначно:

*Between Barnisk and Torheven they sailed with a light wind, and on the second day came in sight of **Havnor, the Great Island**, heart and hearth of the Archipelago. For three days they were in sight of the green hills of **Havnor** as they worked along its eastern coast, but they did not come to shore. Not for many years did Ged set foot on that land or see the white towers of **Havnor Great Port** at the center of the world.* (Guin, A Wizard of Earthsea)

Гнані легким вітерцем, вони пройшли між островами Барніск і Торхевен, а на другий день перед ними замаячив **Хавнор – великий острів**, серце і центр Архіпелагу. Три дні вони любувалися зеленими пагорбами **Хавнору**, поки корабель, не наближаючись до берега, обходив його східне узбережжя. І мине ще багато літ, перш ніж Гед ступить на цю землю і побачить білі вежі величезного **Хавнору – найголовнішого порту і центрального міста їхнього світу**. (Гуїн, Чарівник Земномор’я, переклад А. Сагана, с. 40)

Або такий приклад. В романі Дж. Р. Р. Толкіна про пригоди Гобіта згадується назва свята *Durin's Day*, яка містить у своєму складі антропонім (якщо антропонімом можна назвати ім’я гнома):

*“Stand by the grey stone when the thrush knocks,” read Elrond, “and the setting sun with the last light of **Durin's Day** will shine upon the key-hole.”*

*“**Durin, Durin!**” said Thorin. “He was the father of the fathers of the eldest race of Dwarves, the Longbeards, and my first ancestor: I am his heir.”* (Tolkien, The Hobbit or There and Back Again)

Усвідомлюючи потенційну небезпечність транслітерації цього оніму, перекладачка обирає варіант практичної транскрипції, який мінімізує потенційну втрату евфонії при перекладі:

– *Стань при сірому камені в **Даринів день**, щойно заклацає дрізд, – прочитав Елронд, – і призахідне сонце промінням останнім осяє шпарину замка.*

– ***Дарін, Дарін!** – загукав Торін. – Він був праотцем найдавнішого племені гномів – Довгобородих – і моїм першим предком: я його спадкоємець.* (Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О'Лір, с. 63)

Натомість інший перекладач цього твору робить вибір саме на користь транслітерації, внаслідок чого український відповідник набуває небажаної схожості з лайливим словом, вносячи в текст перекладу хибні конотації:

– *Стань біля сірого каменя, де стукає дрізд, – прочитав Елронд, – і призахідне сонце останнім променем **Дурінового дня** вкаже замкову шпарину. – **Дурін, Дурін!** – вигукнув Торін. – Він був прабатько одного з двох племен гномів – Довгобородих – і предок мого діда.* (Толкін, Гобіт, або мандрівка за Імлисті гори, переклад О. Мокровольського, с. 57)

Друга й третя стратегії відтворення онімів у перекладі скеровані на доместикацію твору і передбачають або заміну вихідного оніму іншомовним аналогом або власне його переклад. На думку А. Г. Гудманяна, тут зазвичай застосовується «принцип поміркованої українізації», в якому з очевидністю відбиваються «результати творчої взаємодії української мови з іншими мовними системами» [Гудманян 2000: 8]. При заміні оніму іншомовним аналогом відбувається культурна адаптація твору, яку перекладознавці схильні в цілому пояснювати прагненням перекладача, для якого «звичайність (*ordinariness*) імені важливіша за звукову схожість з оригіналом» [Kibbee 2003: 309], «піти на поступки читачеві-дитині» [там само: 319]. Обсяг і ступінь таких «адаптивних поступок» може варіювати від незначних змін у правописі задля наближення оніму до фоно-морфологічної норми мови перекладу аж до повної його заміни.

У цілому радикальне адаптування онімів не притаманне традиції художнього перекладу українською мовою дитячої літератури, на відміну від

західної [Kibbee 2003; Nord 2003]. Як зауважує Л. Фернандез, «наявність значної кількості іншомовних імен і пов'язана з цим надмірність незвичних фонологічних поєднань та випадків незвичного правопису створюють ризик виникнення лінгвальних бар'єрів для юних читачів» [Fernandes 2006: 48]. До того ж іноземні імена з незвичною фонологією та орфографією дітям важко запам'ятовувати. Оскільки «імена мають легко читатися, аби не відштовхувати дитину від читання», від перекладача зазвичай «очікують такого поводження з іншомовними іменами, яке дало би змогу юним читачам “упізнати” їх як такі, що відповідають нормам цільової мови» [там само].

Ще раз наголошуємо на тому, що адаптація як спосіб україномовного відтворення власних назв з англомовних творів є в цілому нетиповою і використовується перекладачами, як правило, тільки тоді, коли власна назва або виступає основою для словесної гри, або репрезентує певні асоціації, виникнення яких у дитячої аудиторії перекладеного твору видається маловірогідним. З цього приводу В. Корнієнко наводить такі міркування: «Якщо йдеться про певну впізнавану для англійців, вельми колоритну, але не визначальну для збереження англійського “первородства”... власну назву, то, звичайно, для неї конче слід підшукати наш відповідник. В оригіналі такою, наприклад, є *March Hare* (Березневий Заєць), яка в англійській приказці символізує безум, але для нас це ім'я – звичайний набір слів, та й годі. Доречнішим видається *Солоний Заєць*, упізнаваний із приповідки: *Ганяють як солоного зайця*» [Корнієнко 2010: 213–214].

Переклад оніму є можливим у тих випадках, коли (1) в основі власної назви лежить загальна назва, узуальний еквівалент якої може бути так само використаний у перекладі в якості оніму (іноді з морфологічними трансформаціями, спричиненими різницею в традиціях формування онімів різними мовами), чи (2) структурно онім розкладається на низку узуальних загальних морфем, для кожної з яких підбирається власний відповідник у мові перекладу (калькування). Проаналізуємо детальніше на прикладі топоніму *Mirkwood* (Tolkien, *The Hobbit or There and Back Again*). Перший варіант

перекладу *Чорний ліс* (Толкін, Гобіт, або мандрівка за Імлисті гори, переклад О. Мокровольського) близький до оригіналу, оскільки *mirk* означає «темрява»; можемо також припустити, що автор обрав саме його, оскільки «чорний» більше нагадує реальний топонім, ніж «темний», який скоріше сприймається як епітет (згадайте, наприклад, українське «ой, в лісі, лісі темному...»). Другий варіант перекладу *Морок-ліс* (Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О'Лір) свідчить про глибину ментального усвідомлення вихідної одиниці. Лексема *морок* у першому словниковому значенні («відсутність світла», «темрява», «темнота») так само може вважатися прямим еквівалентом *mirk*, але на додачу вона має друге – алегоричне – значення («щось безвідрадне, безнадійне, сумне»), яке надає топоніму більшої промовистості. Сюди також варто додати наявність беззаперечної алітераційної асоціації та відсилку до української фольклорної традиції, в якій «морок» – це демонологічний образ, різновид нечистої сили, який затьмарює розум і змушує людину божеволіти. Зважаючи на описувані у цьому лісі події, така віднесеність видається більш ніж доречною. Як наслідок, маємо цілий «жмут» сенсів, кожний з яких може акцентуватися під час читацької перцепції.

У художньому просторі твору виникають ситуації, що змушують перекладача відходити від обраної стратегії відтворення онімів у творчому пошуку засобу вирішення проблеми. Наприклад, як ми вже згадували, перекладач роману Р. Дала *“Matilda”* послідовно дотримувався «принципу практичної транскрипції, скерованому на передачу звучання власної назви, але водночас такому, що містить певні елементи транслітерації» [Ермолович 2001: 20], аж доки автор не використав ім'я одного з персонажів для мовної гри:

*The boy stood up. “My name is **Eric Ink**, Miss Trunchbull,” he said. – “Eric what?” the Trunchbull shouted. – “**Ink**,” the boy said. – “Don’t be an ass, boy! There’s no such name!” – “Look in the phone book,” Eric said. “You’ll see my father there under **Ink**.” – “Very well, then,” the Trunchbull said. “You may be Ink, young man, but let me tell you something. You’re not indelible. I’ll very soon rub you out if you try getting clever with me.” (Dahl, Matilda, p. 123–124)*

Р. Дал комічно обігрує омонімічний збіг узуальної лексеми *ink* (чорнило) з прізвищем хлопця, що викликає обурення шкільної директорки, на думку якої такого прізвища не може існувати. Усвідомлюючи той факт, що «практичне транскрибування» цього оніму зруйнує комізм ситуації, перекладач вдається до вжитку узуального еквівалента:

– Мене звати **Ерік Чорнило**, пані Транчбул, – представився він. – Який Ерік? – гаркнула директорка. – **Чорнило**, – повторив хлопець. – Не будь ідіотом, хлопче! Такого прізвища немає! – Подивіться в телефонний довідник, – сказав Ерік. – Там є мій батько під прізвищем **Чорнило**. – То й добре, – буркнула директорка, – нехай ти й Чорнило, але я ось що тобі скажу. Не думай, що тебе не можна змити. Я дуже швидко зітру тебе так, що й сліду не залишиться, якщо будеш зі мною таким мудрагелем. (Дал, Матильда, переклад В. Морозова, с. 169)

Особливо складним стає завдання перекладача в тих випадках, коли онім має прецедентний або алюзивний характер. Прецедентним іменем ми будемо вважати індивідуальне ім'я, пов'язане з широко відомим текстом або ситуацією, свого роду складний знак, при вживанні якого в комунікації здійснюється апеляція не власне до денотату, а до набору диференційних ознак даного прецедентного імені [Захаренко 1997: 84]. Прецедентність може мати як внутрішньокультурний, так і крос-культурний характер. У другому з цих випадків читач приймаючої мови, особливо дитина, скоріше за все, не матиме у своїй когнітивній базі набору асоціацій, що зумовлюють прецедентність даного імені, отже, його заміна в перекладі видається цілком виправданою. Прикладом такого прецедентного імені виступатиме для нас вже згадуваний *March Hare*. Іншим прикладом може виступити онім *Cheshire Cat*, який походить від бренду чеширського сиру, на упаковці якого був зображений усміхнений кіт, від чого й пішов вираз *to grin like a Cheshire Cat* («посміхатися, як чеширський кіт»). З одного боку, «ця конотація не спрацьовує в інших культурах», а з іншого – «субституція [словесного образу] була би недоречною через ілюстрацію (Дж. Тенісла – О. Р.), на якій показано усміхненого кота» [Nord 2003: 190]. У

цьому сенсі перекладач знайшов цікавий вихід: за умов збереження самого анімалістичного образу, він надав йому нової – україномовної – прецедентності:

*... when she was a little startled by seeing **the Cheshire Cat** sitting on a bough of a tree a few yards off* (L. Carroll, The Annotated Alice, p. 87)

*... подумала вона і ледь не стелася з несподіванки: на гілляці за кілька ярдів від неї сидів **Масничий Kim***. (Керрол, Алісині пригоди у Дивокраї, переклад В. Корнієнка, с. 104)

У випадку крос-культурної прецедентності велике значення має те, з якої культури походить дане прецедентне ім'я. Якщо його джерелом є культура вихідної мови, то реципієнт оригіналу матиме відповідний асоціативний набір, тоді як вірогідність його наявності в реципієнта перекладу буде прямо пропорційна поширеності даного прецедентного імені у світовій культурі. Наведемо приклад:

*This question the Dodo could not answer without a great deal of thought, and it stood for a long time with one finger pressed upon its forehead (**the position in which you usually see Shakespeare, in the pictures of the,**), while the rest waited in silence.* (Carroll, The Annotated Alice, p. 48)

Можна передбачити, що український читач-підліток володітиме певною інформацією про Шекспіра, водночас для нього буде проблематичним уявити собі відомий портрет драматурга з його «фірмовим» жестом, який входить до комплексу асоціацій, пов'язаних із цим прецедентним іменем у носіїв англійської мови та культури. Це означає, що певна частина асоціативної інформації, презентованої прецедентним іменем, буде втрачена:

*На таке запитання Додо не вмів відповісти, не покрутивши добряче мізками. Він довго сидів непорушно з притиснутим до чола пальцем (**поза, в якій найчастіше можна бачити Шекспіра на портретах**), а всі тим часом мовчки ждали.* (Керрол, Аліса в Країні Чудес, переклад В. Корнієнка, с. 30)

Якщо ж джерелом прецедентного імені виступає третя культура, то представники мови оригіналу та мови перекладу матимуть приблизно однакові шанси на його адекватну інтерпретацію, однак у випадку з дитячою та

юнацькою аудиторією історико-культурологічний коментар так само може виявитися корисним. Наприклад у Дж. Свіфта знаходимо такий онім:

*He desired I would stand like a **Colossus**, with my legs as far asunder as I conveniently could.* (Swift, Gulliver's Travels)

Тут йдеться про відому античну статую Колоса Родоського, хоча друга частина оніму (*Colossus of Rhodes*) в тексті оригіналу не згадується. В перекладі додається не тільки друга частина імені, а й відповідний коментар:

Він попросив мене стати чимось на зразок Колоса Родоського і якнайширше розставити ноги, що я й зробив (*Величезна статуя бога сонця Геліоса, споруджена 280 р. до н. е. на острові Родос і зруйнована землетрусом через 56 років. За переказами, ноги статуї впиралися в береги по обидва боки гавані і правили за ворота для проходження кораблів).* (Свіфт, Мандри Гуллівера, переклад М. Іванова, с. 45)

Алюзивність оніму пов'язується з його здатністю до «встановлення складної структури внутрішньотекстових та інтертекстуальних зв'язків», а здатність характеризувати персонаж за допомогою алюзивного імені спирається на «можливість переносу значення» на основі «схожості окремих рис зовнішності, характеру, певних властивостей героя» [Бардакова 2009: 54–55]. Сприйняття алюзивного імені може викликати ускладнення в читача перекладу, оскільки відсутність у нього необхідного культурно-історичного досвіду та фонових знань може призвести до нерозуміння авторського задуму та хибної інтерпретації оніму. Розглянемо для прикладу квазі-топонім *Carrock* з роману Дж. Р. Р. Толкіна *“The Hobbit or There and Back Again”*. Як пояснював сам автор, це слово утворене від давньовалійського *carrec*, що відповідає сучасному англійському *rock* («скеля»), створюючи своєрідний каламбур слова у слові. Обидва українських перекладачі твору знехтували даними ретроспективного аналізу. У першому перекладі (Толкін, Гобіт, або мандрівка за Імлисті гори, переклад О. Мокровольського) застосовано транслітерацію «Каррок», яка втрачає приховану алюзійність оригіналу, а у другому перекладі (Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О'Лір) пропонується варіант «Візкамінь», що,

можливо, є наслідком хибного морфемного членування: *Carrock* – *car* + *rock*. Варіантом перекладу тут може бути «Кам'яна Скеля», адже такий онім містить подвійну апеляцію – до концептів КАМІНЬ та СКЕЛЯ, що дозволяє хоча б частково зберегти прихований смисл, закладений автором першотвору.

Значних творчих зусиль вимагають від перекладача випадки каламбуризації онімів, як це можна побачити на прикладі з роману К. С. Льюїса *“The Lion, the Witch and the Wardrobe”*. Розпитуючи Люсі про те, як вона попала до Нарнії, Фавн невірно інтерпретує її слова, надаючи узуальним лексемам статусу топонімів:

“This is the land of Narnia,” said the Faun, “where we are now; all that lies between the lamp-post and the great castle of Cair Paravel on the eastern sea. And you – you have come from the wild woods of the west?”

*“I – I got in through the **wardrobe** in the **spare room**,” said Lucy.*

“Ah!” said Mr Tumnus in a rather melancholy voice, “if only I had worked harder at geography when I was a little Faun, I should no doubt know all about those strange countries. It is too late now.”

“But they aren’t countries at all,” said Lucy, almost laughing. “It’s only just back there – at least – I’m not sure. It is summer there.”

*“Meanwhile,” said Mr Tumnus, “it is winter in Narnia, and has been for ever so long, and we shall both catch cold if we stand here talking in the snow. Daughter of Eve from the **far land of Spare Oom** where eternal summer reigns around the **bright city of War Drobe**, how would it be if you came and had tea with me?”* (Lewis, *The Chronicles of Narnia*, с. 115–116)

В оригіналі гра слів будується на основі хибної або псевдоетимології, завдяки якій виникає потужний гумористичний ефект, тож саме цей ефект і є пріоритетом при створенні перекладацьких відповідників у двох наявних варіантах перекладу.

Перший переклад:

– Ось це – земля Нарнії, – відповів Фавн, – саме тут, де ми зараз із вами знаходимося. Вона простягається від Ліхтаря і до високого замку Кер-Паравел, що біля Східного Моря. А ви... ви прийшли сюди з диких лісів заходу?

– Я... я прийшла крізь **шафу в кімнаті для гостей**, – відповіла Люсі.

– А! – промовив Фавн трохи засмучено. – Якби ж то я ретельніше вчив географію, коли був іще тавенятком, я б напевно знав про всі ці дивовижні країни. Тепер уже запізно.

– Але це взагалі-то ніякі не краї, – сказала Люсі, ледве стримуючи сміх. – Це просто отам позаду ... принаймні ... я не впевнена... Там зараз літо.

– Проте, – мовив містер Тумнус, в Нарнії зараз зима, зима, казна з яких часів, і ми обоє схопимо застуду, якщо будемо стирчати тут, на снігу. О Донько Єви з **далекої країни Кімнаті-ля-Гостей**, де вічне літо панує навколо **прекрасного міста Шах-Ву**, чи не погодитеся ви піти й випити зі мною чаю? (Льюїс, Хроніки Нарнії. Лев, Біла Відьма та шафа, переклад В. Наріжної, с. 14–15)

Другий переклад:

– Чи можна поцікавитись, о Люсі, донько Єви, як Ви потрапили до Нарнії?
– поспитав пан Тамнас.

– До Нарнії? А що це таке? – здивувалась Люсі.

– Країна Нарнія, – відповів Фавн, – у якій ми зараз перебуваємо, – це всі землі між ліхтарем та великим замком Кеа-Перевел, що на узбережжі Східного моря. А Ви? Невже Ви прийшли з диких лісів Заходу?

– Я... я пролізла через **шафу з порожньої кімнати**, – відповіла Люсі.

– Ах, – сумно зітхнув пан Тамнас, – якби я пильніше вивчав географію, коли був малий, то, без сумніву, знав би все про ті дивні країни. А тепер уже запізно.

– Але це зовсім не країна, – стримуючи усмішку, сказала Люсі. – Це ось за мною, принаймні, якщо я не помиляюсь. І там зараз літо.

– Тим часом, – розповідав пан Тамнас, – у нас в Нарнії завжди зима. І ми обоє підхопимо нежить, якщо будемо тут стовбичити на снігу і балакати. Донько Єви з **далекої країни Порож-Някімната**, де навколо **осяйного міста**

Ша-Фа панує вічне літо, чи не хотіли б Ви випити зо мною чаю? (Люїс, Лев, Чаклунка і стара шафа, переклад О. Манька, с. 8)

Дослідження специфіки перекладацького відтворення одиниць ономастикону показує, що оніми виступають невід'ємною складовою членування простору художньої картини світу не тільки як її «наповнювачі», а й як одиниці, що отримують у тексті якісну характеристику і створюють відповідний образ [Тіліга 2012: 117]. Саме тому переклад онімів часто виходить за рамки напівавтоматизованого транскодування, змушуючи перекладачів шукати творчих шляхів спочатку вилучення, а потім і відтворення прихованого змісту, закладеного автором твору.

2.3.6. Індивідуально-авторські okazіоналізми

Під okazіоналізмами у вітчизняній лінгвістичній традиції мають на увазі інновації, що не увійшли на момент дослідження до складу лексичної системи окремої мови і внаслідок цього характеризуються наявністю низки диференційних властивостей, які відокремлюють їх як від інших інновацій (неологізмів), так і узуальних лексем [Ребрій 1997: 9]. Таке *широке* розуміння okazіональних інновацій передбачає залучення до їхнього числа абсолютно різних як за структурою, так і за змістом або функціональним призначенням одиниць, які з тих чи інших причин залишаються неузуалізованими. Виходячи з цього тлумачення, okazіональними буде вважатися більшість одиниць лексичного рівня, проаналізованих нами в попередніх розділах (за винятком узуальних реалій), тож з метою дискретного представлення досліджуваних об'єктів творчої перекладацької дії вважаємо за доцільне вдатися до *вузького* розуміння okazіоналізмів як індивідуально-авторських стилістично навантажених одиниць, утворення яких визначається не стільки системним характером позначуваних ними об'єктів/явищ, скільки унікальною авторською інтенцією у поєднанні зі специфікою зображуваної ситуації. Є. А. Пуліна в аналогічному нашому сенсі використовує термін «художнє okazіональне слово», під яким має на увазі «лексичний новотвір, що виникає під впливом контексту за

типовою або позатиповою словотвірною моделлю, який являє собою реалізацію нереалізованих можливостей мови і втілює комунікативну інтенцію автора, налаштованого на “винахідництво”» [Пулина 2008: 8].

Особливість таких одиниць буде визначатися тим, що вони, по-перше, не піддаються типологізації за функціональним критерієм; по-друге, демонструють низький ступінь номінативності, виступаючи переважно як художньо-естетичний та прагматико-регулятивний мовний засіб; і по-третє, відтворюють не культурно-марковані смисли, а скоріше є проявом ідіолекту письменника. Отже, йдеться про одиниці, які не заповнюють культурно-номінативні лакуни реального (звісно ж, в тому сенсі, який ми вкладаємо в поняття «художня реальність») або квазіреального світу, а є проявом особливого «лінгвокреативного мислення» [Серебренников 1988] автора художнього твору.

Стосовно перекладу індивідуально-авторських новотворів висловлювався класик українського перекладознавства М. Т. Рильський, однак його позиція у цьому питанні не є достатньо чітко визначеною. З одного боку, автор стверджує, що відносно «неологізмів, які інколи створюються *ad hoc* для даного разу і не увійшли в загальнолітературну мову, як часто буває у Маяковського, у Тичини, у Тувіма, то навряд чи є потреба неодмінно створювати аналогічні слова і вирази в перекладі» [Рильський 1975: 71]. З іншого ж боку, він вдається до наступної рекомендації: «Зрозуміло, занадто банальні, “заяложені” слова для таких випадків зовсім не придатні. Свіжу й сміливу мову треба віддавати свіжою і сміливою мовою» [там само]. З чого й напрошується очевидний висновок стосовно того, що кожен перекладач має самостійно обрати для себе свою власну стратегію поводження з нетрадиційним мовним матеріалом.

Проаналізуємо декілька прикладів із творчості Дж. Р. Р. Толкіна, насиченої значною кількістю авторських утворень, більшість з яких виконують функцію номінативного засобу на позначення об'єктів квазіреального світу під назвою *Middle-earth* – «Середзем'я». Водночас серед розмаїття проявів мовної творчості знаходимо окремі утворення, які, не номінуючи нових для рецептора об'єктів,

виконують інші важливі функції – передусім функцію експресивного пожвавлення художньої мови. Наприклад:

*“Blimey, Bert, look what I’ve copped!” said William. – “What is it?” said the others coming up. – “Lumme, if I knows! What are yer?” – “Bilbo Baggins, a bur – a hobbit,” said poor Bilbo, shaking all over, and wondering how to make owl-noises before they throttled him. – “A **burrahobbit**?” said they a bit startled. Trolls are slow in the uptake, and mighty suspicious about anything new to them. (Tolkien, The Hobbit or There and Back Again)*

Парадоксальним є те, що одиниця, задумана як комічний засіб на основі гри слів, справляє враження дійсної невимушеності, випадковості, хоча насправді її створення вочевидь вимагало від автора неабиякої креативності. Письменник використовує словоскладання, залучаючи в якості першого компонента довільний усічений фрагмент основи *burglar* – *bur*. Л. Бауер, який відносить цей спосіб словотвору до «непередбачуваних» (*unpredictable*), вважає, що єдиним обмежувальним чинником для нього виступає милозвучність [Bauer 1983]. Можливо, саме евфонічні міркування вплинули на стратегію перекладачки, яка застосувала спосіб калькування, проте відійшла від дослівності. В романі *burglar* перекладено як «зломщик», тож можна було б очікувати на варіант «злогобіт» або «зломгобіт». Натомість у якості першої основи обрано фрагмент звуконаслідувальної лексеми «харчати», що імітує звук людини, яку душать:

*– Щоб я луснув, Берте, подивися, кого я спіймав! – гукнув Вільям. – Що воно таке? – сказали інші, підходячи ближче. – Хіба я знаю! Ти що за один? – Більбо Торбин, хар-р... е... гобіт, – прохарчав бідолашний Більбо, весь трусячись і міркуючи, як би пугукнути совою, перш ніж його задушать. – **Харегобіт**? – перепитали вони насторожено. Тролі взагалі тугодуми, й усе нове викликає у них велику підозру. (Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О’Лір, с. 45–46)*

Інший перекладач так само формує okazionalnu лексему на основі калькування, проте вдається до прямих еквівалентів задіяних в оригіналі складових, внаслідок чого його підхід можна охарактеризувати як більш послідовний:

– *А хай мене грім поб'є!* – вигукнув Вільям. – *Глянь, Берте, що мені попалося!* – *Що ж воно таке?* – спитали, підійшовши, його товариші. – *Хай я провалюсь, коли знаю! Ти хто?* – Більбо Злоткінс, Вукра... гобіт, – відказав бідолаха Більбо, весь трусячись і гадаючи, як-то крикнути совою чи пугачем, поки його не задушили. – **Вукрагобіт?** – трохи стороніло перепитали вони. Міркують тролі повільно й страшенно підозріливо ставляться до всього нового. (Толкін, Гобіт, або мандрівка за Імлисті гори, переклад О. Мокровольського, с. 41)

Наступний приклад:

*“I am Gandalf, and Gandalf means me! To think that I should have lived to be **good-morninged** by Belladonna Took’s son, as if I was selling buttons at the door!”* (Tolkien, The Hobbit or There and Back Again)

Аби виразити особливий емоційний стан персонажа, автор використовує okazionalnu konversiu за моделлю $N \rightarrow V$, яка є надзвичайно продуктивною в англійському словотворі взагалі та okazionalnomu zokrema, але непродуктивною в українській мові, через що її застосування в перекладі може справляти дещо штучне враження, порушуючи цим комунікативну норму. Один із перекладачів намагається пом'якшити цю штучність за рахунок додавання префікса *по-* та суфікса *-авсь*, які сукупно наближують новотвір до морфологічної норми української мови:

– *Я – Гандальф, і Гандальф – це я! Це ж треба – дожитися до того, щоби з тобою так **подобрийранкався** син Беладонни Тук, ніби ти продаєш гудзики під дверима!* (Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О'Лір, с. 13)

У другому перекладі обрано описовий спосіб, внаслідок чого втрачається експресивний ефект, носієм якого є інноваційна формація:

– *Я Гандальф, а Гандальф – це я! Подумати лишень – дожився, що син Беладонни Тук **відбрикується** від мене «добрими ранками», так наче я припхався до нього під вікно гудзики продавати!* (Толкін, Гобіт, або мандрівка за Імлисті гори, переклад О. Мокровольського, с. 10–11)

У наступному прикладі okazіonalізм має на меті передати відчай гобіта від перебування у печері, з якої немає виходу:

*“Dear me!” grumbled the hobbit. “More walking and more climbing without breakfast! I wonder how many breakfasts, and other meals, we have missed inside that nasty **clockless, timeless** hole?”* (Tolkien, The Hobbit or There and Back Again)

Цей приклад є цікавим передусім через свою багатосарову okazіonalі́нність. По-перше, okazіonalі́нним є прикетник *clockless*, утворений через поєднання основи *clock* (годинник) та суфіксу *-less* зі значенням відсутності того, що позначено основою. Отже, структурний аналіз дозволяє семантизувати новотвір як «такий, що не має годинника». По-друге, в контексті ситуації okazіonalі́но переосмислюється прикетник *timeless*, який має узуальні значення (1) «несвоечасний»; (2) «такий, що не стосується певного часу»; (3) *поет.* «вічний» [Lingvo]. Семантичний аналіз вказує, що жодне з цих значень не відповідає реалізованому у творі, адже герой має на увазі те, що «вічним», тобто безтерміновим, є не сама печера, а потенційний термін перебування в ній, тобто okazіonalі́нним є також факт поєднання несумісних за значенням лексем на позначення часу (означаюче *timeless*) та простору (означуване *hole*).

У своєму варіанті перекладачка вдається до калькування, утворюючи український okazіonalі́зм, який на відміну від оригінального сприймається доволі штучно через свою довжину. Вона також вживає епітет «позачасовий», який, очевидно, вказує на те, що в її інтерпретації герої, потрапивши до печери, неначе випали з реального часу:

*– Лихо мені! – простогнав гобіт. – Знову йти і знову дертися на гору не поснідавши! Цікаво, скільки сніданків, обідів і вечерь ми пропустили в оцій бридкій **норі** – безгодинниковій і позачасовій?* (Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О’Лір, с. 251)

Інший перекладач знову вдається до описового перекладу, який є комунікативно адекватним та нормативним, але якому бракує динамічності оригіналу:

– Леле! – заремствував гобіт. – Ще стільки йти й дертися по горах без сніданку! Хотів би я знати, скільки сніданків, обідів і вечерь ми пропустили в цій остогидлій **дірі, що не знає ні часу, ні годинників?** (Толкін, Гобіт, або мандрівка за Імлисті гори, переклад О. Мокровольського, с. 241)

До індивідуально-авторського словотвору має бути віднесений лексичний нонсенс, який визначається нами як нестійке мовно-мовленнєве утворення, що виникає внаслідок неконвенційного поєднання конвенційних елементів різних рівнів та характеризується референційною і сигніфікативною невизначеністю й неоднозначністю семантичної інтерпретації за рахунок порушення мовних та/або комунікативних норм [Ребрій 2009 (в)]. Лексичний нонсенс має різні форми репрезентації, найбільш складною з яких є одиниці, утворені за рахунок способу, відомого як «вигадкування слів» (*word manufacture*) або фонемний словотвір [Бауер 1983]. Через відсутність морфемного членування та внутрішньої форми, «вигадані» лексеми найважче інтерпретуються, а отже, й перекладаються.

У своїй відомій баладі «*Jabberwocky*» Л. Керролл використовує їх поряд зі «словами-портмоне», які ще інакше називаються лексичними контамінаціями. Очевидно, що переклад таких одиниць можливий на основі не формальної (структурно-семантичної), а функціональної еквівалентності, а застосування будь-якої послідовної перекладацької стратегії зазнає певних обмежень через ускладненість відтворення способу/моделі словотвору через відсутність у них формальних показників.

Наведемо оригінал та два варіанти перекладу першої строфи балади:

*Twas **brillig**, and the **slithy** toves*

*Did **gyre** and **gimble** in the wabe;*

*All **mimsy** were the **borogoves**,*

*And the **mome raths** **outgrabe*** (Carroll, The Annotated Alice, p. 191)

Перший переклад:

Був смажень, і швимкі яски

Спіралили в кружві,

І марамульки йшли в псашки,

Як трулі долові (Керрол, Аліса В Задзеркаллі, переклад М. Лукаша в редакції І. Малковича, с. 20)

Другий переклад:

Варкало. Борщуки пружькі

Сверділися в садві,

Хруктіли жабани мізькі,

Мов псиці дальові (Керролл, Аліса в Задзеркаллі, переклад В. Панченка, с. 42)

Перше, що привертає увагу, – це зменшення кількості okazіональних одиниць з 11 в оригіналі до 9 у перекладі М. Лукаша та 10 у перекладі В. Панченка. Гадаємо, що це, передусім, пов'язано з намаганням витримати оригінальний розмір вірша (катрен із перехресним римуванням, написаний чотирьохстопним ямбом) і пов'язаними з цим синтаксичними деформаціями та скороченням кількості слів.

Вірш Л. Керролла подібний до відомої фрази Л. В. Щерби «Глокая куздра штеко будланула бокра и курдячит бокренка» або не менш відомої фрази Г. Глісона, укладеної на основі англійської мови, “*The iggle squiggs trazed wombly in the harlish hoop*” тим, що за умов семантичної невизначеності слів, що входять до його складу, синтаксична структура утворення, як і морфологічні характеристики його складових, є цілком прозорою та нормативною, що, звичайно ж, підвищує можливість її інтерпретації. Порівняйте синтактико-морфологічну структуру оригінального та перекладених віршів.

Таблиця 3

**Синтактико-морфологічна структура “Jabberwocky”
та її українських перекладів**

Оригінал	Переклад М. Лукаша	Переклад В. Панченка
V + N // Conj + A + N	V + N // Conj + Adj + N	V // N + Adj
V + Conj + V + Prep+ N//	V + Prep + N //	V + Prep + N //
Pron + Adj + V + N//	Conj + N + V + Prep +N//	V + N + Adj //
Conj + Adj + N + V//	Conj + N + Adj //	Conj + N + Adj //
(на схемі не враховані артиклі, кількість яких становить 4)		

Як бачимо, у Л. Керролла предикації не збігаються з рядками (друга предикація починається на першому рядку і переходить на другий), також в третій предикації непрямий порядок слів. В обох перекладах ця структура набуває суттєвих змін, а видозмінені 2 та 4 рядки виглядають однаково. Третій рядок у В. Панченка містить 3 нонсенсні одиниці, на відміну від 2 у М. Лукаша.

Перейдемо до розгляду головного об'єкта нашої зацікавленості – лексичного нонсенсу, який для зручності ми розташували у таблиці.

Таблиця 4

Лексичний нонсенс в оригіналі та українських перекладах

Оригінал	Переклад М. Лукаша	Переклад В. Панченка
<i>“Brillig” means four o’clock in the afternoon – the time when you begin broiling things for dinner.’</i>	«Смажень» – це четверта година пополудні... пора, коли щось смажиться на обід.	«Варкало» – це четверта година дня, коли починають варити обід.
<i>“Slithy” means lithe and slimy.</i>	«Швимкі» означає «швидкі» та «щемкі».	«Прузькі» – це прудкі й слизькі.
<i>“Toves” are something like badgers – they’re something like lizards.</i>	«Яски» – це трохи ящірки, трохи борсуки.	«Борицуки» – це така помісь ящірки, борсука та штопора.
<i>To “gyre” is to go round and round like a gyroscope.</i>	«Спіралити» – це крутитися без упину.	А що таке «сверділися»? – вертілися, наче свердла.
<i>To “gamble” is to make holes like a gimblet.’</i>	–	–
<i>“The wabe” is the grass-plot round a sun-dial</i>	«Кружва» – це, мабуть, простір довкола сонячного годинника?	А «садва» – це, мабуть, трава в садку?
<i>“Mimsy” is flimsy and miserable</i>	–	А от «міські» – це мізерні й низькі.
<i>“Borogove” is a thing shabby-looking bird with its feathers sticking out all round – something like a live mop.</i>	«Марамульки» – це як «псюльки» – хирляві й обшарпані пташки з настовбурченим пір’ям... щось на зразок живої швабри.	А «псиця» – це, вочевидь, зіпсована птиця.
<i>“Rath” is a sort of green pig</i>	«Трулі» – це така собі рідкісна порода зеленої свині.	«Жабани» – це такі кабани, зелені, наче жаби.
<i>“Mome” I’m not certain about. I think it’s short for</i>	А стосовно «долові», я не певен. Гадаю, це те	–

<i>“from home” – meaning that they’d lost their way, you know.</i>	<i>саме, що «долюві», а заміна літери «м» на «л» означає, що вони покинули діш і спустилися в діг.</i>	
<i>“Outgribing” is something between bellowing and whistling, with a kind of sneeze in the middle.</i>	<i>«Йти в псашки» – це щось середнє між «навіжено пурхати», «пахкати» та «чхати».</i>	–

Л. Керролл як справжній лінгвіст докладно пояснює як спосіб утворення кожної одиниці, так і її значення (варто додати, що запроваджений ним термін *portmanteau-word* («слово-портмоне») міцно увійшов до термінологічного апарату лексикології та словотвору), отже, в нас немає потреби робити це самостійно. Хотілося б лише звернути увагу на те, скільки творчих зусиль доклали обидва перекладачі, аби створити в перекладі такі зразки нонсенсу, в яких були б дбайливо збережені вихідні моделі та пов’язаний з ними «асоціативний шлейф».

2.3.7. Фразеологізми та квазіфразеологізми

У системоцентричному перекладознавстві неодноразово робилися спроби систематизувати підхід до перекладу фразеологічних одиниць (далі – ФО), зокрема, на основі теорії еквівалентності. Наприклад, В. Н. Комісаров виокремлює компоненти значення ФО, релевантні для вибору їх відповідників у мові перекладу: 1) переносний (образний); 2) прямий (системний), що складає основу образу; 3) емоційний; 4) стилістичний; 5) національно-етнічний. Відповідно до відтворюваності/невідтворюваності зазначених компонентів у перекладному еквіваленті ФО, автор визначає три типи відповідників. У першому типі зберігається весь комплекс значень вихідної одиниці; в другому однаковий переносний смисл передається за допомогою іншого образу; в третьому спостерігається калькування іншомовної одиниці [Комісаров 2002: 178].

Відомий фразеолог О. В. Кунін характеризує переклад ФО як процес, що становить значні труднощі через низку причин: по-перше, «багато з них є

яскравими, емоційно насиченими зворотами, які належать до певного мовленнєвого стилю й часто мають яскраво виражений національний характер»; по-друге, «при перекладі усталених словосполук варто також враховувати особливості контексту, в якому вони вживаються»; по-третє, «для багатьох англійських фразеологізмів характерні багатозначність та стилістична різноплановість» [Кунин 1964: 3]. У перспективі бінарного зіставлення англійські ФО поділяються дослідником на дві групи: 1) ті, що мають еквіваленти; 2) безеквівалентні. Еквівалентні ФО, у свою чергу, поділяються на повноеквівалентні, частковоеквівалентні (часткові лексичні еквіваленти та часткові граматичні еквіваленти), okazіональні («обертональні») еквіваленти. Якщо «переклад усталених сполучень слів за допомогою повних або неповних еквівалентів, який можна назвати *фразеологічним* перекладом, не становить будь-яких значних труднощів і не є перекладом творчим» [там само: 8], то «знаходження “обертонального перекладу”, на відміну від використання готового еквівалента – це творчий процес» [там само: 12].

С. Влахов і С. Флорін так само вирізняють *фразеологічний переклад*, що передбачає використання у тексті перекладу сталих одиниць різного ступеня наближеності між одиницею вихідної мови і відповідною одиницею цільової мови – від повного еквівалента до приблизного фразеологічного відповідника; та *нефразеологічний переклад*, за яким передача ФО здійснюється за допомогою компенсаційних лексичних, а не фразеологічних засобів мови перекладу (лексичний переклад, калькування, описовий переклад) [Влахов 1980].

Аналіз ілюстративного матеріалу показує, що ФО, які функціонують у межах художнього твору, можуть бути поділені на три групи: 1) узуальні ФО мови, якою написаний твір; 2) okazіональні модифікації узуальних ФО мови, якою написаний твір; 3) вигадані або квазіфразеологізми (названі нами так по аналогії з квазілксемами), узуальність яких визначається їх належністю не до мовної картини світу, а до художньої картини світу твору [Ребрій 2010]. Оскільки більшість узуальних ФО англійської мови мають так само усталені українські еквіваленти і їхній переклад, таким чином, не становить труднощів та

не вимагає креативності з боку перекладача, нашу увагу привертають ФО двох останніх груп.

Під оказіональною ФО розуміємо індивідуально-авторське утворення, що являє собою семантичну або структурно-семантичну модифікацію узуальних фразеологізмів [Бабенко 1988; Ребрій 2010; Скрипнік 2009]. У межах художнього твору оказіональні ФО часто виступають засобом характеристики персонажа, вказуючи на його кмітливість та здатність майстерно оперувати мовним матеріалом.

Проаналізуємо приклади з роману Дж. Р. Р. Толкіна. Перший описує враження гобіта та гномів від наглої атаки гоблінів:

*Out jumped the goblins, ... **before you could say rocks and blocks.** <...> they were all grabbed and carried through the crack, **before you could say tinder and flint.*** (Tolkien, The Hobbit or There and Back Again)

Наведені в цьому прикладі оказіональні ФО є структурно-семантичними модифікаціями узуальної англійської приказки *before you/one can/could say Jack Robinson/knife*, що має українські фразеологічні аналоги «як оком змигнути», «не стямився, як» зі значенням «миттєво, відразу» [АУФС]. Порівняльний аналіз перекладів вказує на те, що перекладачі застосували принципово різні стратегії. О. О'Лір вдається до калькування на основі прямих еквівалентів одиниць-складових вихідної ФО:

*З тріщини повискакували гобліни, ... **так швидко, що ви не встигли би вимовити «ріння й каміння».** <...> І вони похапали наших мандрівників та виволокли їх крізь тріщину навіть **швидше, ніж ви встигли би вимовити «трут і кресало».*** (Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О'Лір, с. 69)

У цьому варіанті перекладу, так само як і в оригіналі, не до кінця зрозумілою залишається мотивація вибору лексичних одиниць. Єдиним ймовірним поясненням є те, що вихідні одиниці, представлені короткими односкладовими лексемами, які до того ж римуються, виступають еталоном швидкості. Якщо це правда, то переклад не зовсім відповідає критерію функціональної адекватності, оскільки перекладні еквіваленти є довшими за

оригінальні і не римуються. Позитивним аспектом цього перекладу є збереження предметного компоненту ФО, що відтворює маркер фантастичної художньої картини світу твору – історично-побутові реалії середньовіччя – епохи, що стала основою для багатьох творів жанру фентезі [Ребрій 2010].

Стратегія О. Мокровольського, навпаки, скерована саме на встановлення функціональної адекватності за рахунок коротких емоційно насичених вигуків, які значно більше пасують описуваній ситуації; водночас «перекладач, бажаючи зберегти образне значення ФО і навіть його інтенсифікувати, втрачає маркер функціональної художньої картини світу» [там само]:

Тут як вискочили ... швидше, ніж ви б сказали “ох” і “ах”! <...> і всіх мандрівців згребли й потягли в ту щілину – хутчіш, ніж ви б сказали “ой” та “ай”. (Толкін, Гобіт, або мандрівка за Імлисті гори, переклад О. Мокровольського, с. 63–64)

Інший приклад:

*Now certainly Bilbo **was in** what is called **a tight place**. But you must remember it was not quite so **tight** for him as it would have been for me or for you.* (Tolkien, The Hobbit or There and Back Again)

Ідіоматична єдність *be in a tight place/corner*, українським фразеологічним аналогом якої є «потрапити в халепу» або «потрапити у скрутне становище» [АУФС], була семантично модифікована автором за рахунок подвійної актуалізації. У варіанті перекладу О. О'Лір авторська гра слів зберігається калькуванням ФО; так само зберігається й образний компонент фразеологізму за аналогією з існуючим фразеологічним аналогом «потрапити в глухий кут»:

*Зараз, Більбо **потрапив** у так званий **тісний кут**. Але вам слід пам'ятати, що кут цей був для нього не такий **тісний**, як для нас із вами.* (Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О'Лір, с. 79)

ФО перекладається описово у варіанті О. Мокровольського, де також створюється каламбур, однак його значення не збігається з авторським, адже обігрується різниця між ростом гобіта і звичайної людини (пряме значення):

Погодьтеся, друзі, – Більбо, що й казати, потрапив у велику скруту. Але ви повинні пам'ятати, що для нього та скрута не була така велика, як була б для мене чи для вас. (Толкін, Гобіт, або мандрівка за Імлисті гори, переклад О. Мокровольського, с. 74)

Квазіфразеологізми визначаються нами як псевдоузуальні стійкі авторські словосполуки, що набувають ознак узуральності виключно в контексті створеного автором художнього твору. Маркерами усталеності квазіфразеологізмів виступають: 1) авторський коментар; 2) коментар персонажа; 3) референційна або асоціативна співвіднесеність з узуральною ФО, яка виступає структурно-семантичною основою квазіфразеологізму і може імплікуватися рецептором або експлікуватися – частково (в складі самої одиниці), або повністю (в контексті ситуації). Левову частку визначених нами квазіфразеологізмів складають авторські прислів'я та приказки, які надають глибини створюваному в художньому творі фантастичному світу, сприяють його цілісному сприйняттю. В авторському тексті квазіприслів'я у мові персонажів отримують відповідний авторський коментар, який не тільки забезпечує адекватну інтерпретацію утворення, а й верифікує його квазіузуальний статус в очах потенційних реципієнтів, наприклад:

But “third time pays for all” as my father used to say... (Tolkien, The Hobbit or There and Back Again)

Зазначений квазіфразеологізм є спробою відтворити середньовічне англійське прислів'я, значення якого Дж. Р. Р. Толкін пояснює «важливістю третьої спроби, що має бути вдалою і перекреслити дві невдалі попередні спроби» [Anderson 2002: 267]. В українській мові немає фразеологізованих узуральних еквівалентів чи аналогів даної ФО, тому у варіанті О. Мокровольського використовується описовий переклад, максимально наближений до предметного компонента оригіналу:

Але третій раз вирішальний, як любив казати мій батечко... (Толкін, Гобіт, або мандрівка за Імлисті гори, переклад О. Мокровольського, с. 211)

У перекладі О. О'Лір, навпаки, пропонується фразеологічний еквівалент, однак його переносне значення («при смерті, ледь живий») суперечить авторському задуму. Використання такого аналога можна пояснити лише бажанням перекладачки надати ситуації образності, підкресливши експресивність застосованих мовних засобів. Можливо, вона мала на меті зробити вислів більш «народним», оскільки його вживає гобіт, фантастична істота, що, за описом самого Дж. Р. Р. Толкіна, близька до простолюду. Якщо це дійсно так, то використання фразеологізму з вираженням національним компонентом, хоч і зі зміною переносного значення, є виправданим:

Втім, «до смерті три чисниці», як любив казати мій батько...(Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О'Лір, с. 220)

Окрему групу прикладів становлять квазіприказки, що використовуються в етикетних формулах, де прийомом їх перекладу традиційно є калькування, наприклад:

*We are not together in the house of our friend and fellow conspirator, this most excellent and audacious hobbit – **may the hair on his toes never fall out!*** (Tolkien, The Hobbit or There and Back Again [http](http://))

Наявність волосяного покриву на ногах є особливою характеристикою фантастичного персонажа, використовуючи яку автор створює квазіфразеологізм зі значенням побажання здоров'я. Нетипові антропологічні характеристики видуманих персонажів є невід'ємною складовою фантастичності створеного образу [Хукер 2003: 60], тому обидва перекладачі намагаються відтворити одиницю максимально близько до оригіналу, деталізуючи лише назви волосяного покриву та частини тіла

Перший переклад:

– *Ми зібралися у домі нашого друга та спільника, цього незрівнянного і доблесного гобіта – **хай ніколи не витреться хутро на його ногах!*** (Толкін, Гобіт або Туди і Звідти, переклад О. О'Лір, с. 25)

Другий переклад:

– *Ми зібралися в домі нашого друга і співучасника змови, цього прекрасного й дерзновенного гобіта – хай ніколи не повипадає вовна на пальцях його ніг!* (Толкін, Гобіт, або мандрівка за Імлисті гори, переклад О. Мокровольського, с. 21)

У романах циклу “*The Chronicles of Narnia*” К. С. Льюїса знаходимо чимало чудових зразків квазіфразеологізмів, серед яких ми хотіли б окремо зупинитися на утвореннях, побудованих на основі анімалістичних символів, адже вважається, що ФО, до складу яких входять найменування представників фауни, є однією з найбільш характерних груп фразеологічного фонду будь-якої мови. Зокрема, намагаючись продемонструвати специфіку фантастичного світу, К. С. Льюїс вдається до доволі екзотичних анімалістичних образів, як, наприклад, *lobster*. Хоча в англійській лінгвокультурі омар асоціюється з червоним кольором, якого він набуває при варці (як «рак» – в українській), у цьому випадку автор створює квазіфразеологізм, в якому значення має не колір вареного омара, а сам факт його приготування. Таким способом він додає оповіді гумористичних інтонацій доволі «чорного», як на дитячу казку, відтінку:

“I warned your Majesties, I warned you,” said Sallowpad the Raven. “Easily in but not easily out, as the lobster said in the lobster pot!” (Lewis, The Horse and His Boy)

Відтворюючи цей квазіфразеологізм, перекладачка відходить від формальної еквівалентності й утворює свій власний аналог, прагматичний ефект якого посилений порівняно з оригіналом за рахунок рими, яка надає утворенню автентичного розмовного характеру. Водночас, заміна «омара» на більш звичного українському реципієнту «рака» усунула би потенційну загрозу втрати смислу, спричинену відсутністю інформації про цю істоту:

– *Я застерігав ваші величності, застерігав, – закаркав ворон Жовтолап. – Туди ладно, звідти складно, як сказав омар у баняку з окропом.* (Льюїс, Кінь та його хлопчик, переклад В. Наріжної, с. 71)

Хотілося б звернути увагу на такий неоднозначний об’єкт дослідження фразеології, як цитати. Наявність образного компонента у складі

фразеологізованої цитати перетворює її на афоризм – оригінальну закінчену думку у лаконічній текстовій формі, яка неодноразово відтворюється іншими людьми. До таких цитат-афоризмів неодноразово вдається К. С. Льюїс у своєму романі *“The Horse and His Boy”*, де вони виступають водночас засобом характеристики персонажів та маркером художнього топофону твору. Справа в тому, що автор вкладає ці висловлювання в уста мешканців Калормену – фантастичної країни, в описі якої поєднані усі стереотипні уявлення письменника про Схід. Саме в культурах Сходу (арабській, індійській, перській) особливої популярності набув такий різновид афоризму, як *гнома*, тобто «напучування, образний вислів, що виражає певний філософський смисл або правило мудрості» [Вікіпедія]. Наведемо приклад:

For one of the poets has said, ‘Application to business is the root of prosperity, but those who ask questions that do not concern them are steering the ship of folly towards the rock of indigence’. (Lewis, *The Horse and His Boy*)

Для цієї гноми характерною є яскрава метафоричність (*root of prosperity, ship of folly, rock of indigence*) та особливий «східний» стиль пишномовства, отже, відтворення саме цих властивостей є необхідною передумовою успішного перекладу:

Адже сказав поет: «Сумлінність у роботі – коріння всіляких гараздів, а хто переймається непотрібними питаннями, той правує кораблем легковажності прямо на скелі жебрацтва». (Льюїс, Кінь та його хлопчик, переклад В. Наріжної, с. 8–9)

У цілому, цей варіант перекладу може вважатися адаптованою до морфолого-синтаксичних норм української мови калькою, в якій повністю збережені семантико-стилістичні домінанти оригіналу.

Таким чином, ми завершили аналіз особливостей перекладу різних типів лексикалізованих перекладацьких труднощів, перелік яких не претендує на повну вичерпність, адже визначався переважно масивом творів художньої літератури для дітей, сформованим на початкових етапах написання цієї книги. Проте ми впевнені, що дослідженого матеріалу цілком достатньо, аби

продемонструвати дію перекладацької мовоцентричної творчості, яка полягає як у виборі відповідника з низки доступних альтернатив, так і у створенні оказіонального відповідника там, де цього вимагають мова, культура, дискурс та особистісні уподобання перекладача. У двох зазначених типах дій взаємопов'язано втілюються «вузьке» та широке розуміння перекладацької творчості.

ВИСНОВКИ

Неоднорідність лінгвістичної парадигми, спричинена (спів)існуванням багатьох мовознавчих шкіл, призводить до різних підходів до розуміння перекладацької творчості [Монастирецька 2008]. Згідно зі структурно-семантичним підходом («мікролінгвістичним» у термінах В. Н. Комісарова), в основі творчості лежить можливість здійснення вибору одного з відповідників, які у більшості випадків мають не абсолютний, а відносний характер, з чого стає очевидною, по-перше, складність роботи перекладача, а по-друге – зв'язок між поняттями перекладацької варіативності та *еквівалентності* в її *структурно-семантичному* розумінні. Відповідно до функціонального підходу («макролінгвістичного» в термінах В. Н. Комісарова), в основі творчості лежить прагнення перекладача усвідомити функцію як окремих елементів, так і твору в цілому, і знайти їм субститути рівної функціональної придатності та ефективності. В межах цього підходу поняття творчості корелює з поняттям *функціональної* (комунікативно-функціональної або регулятивно-функціональної) *еквівалентності*, яку у вітчизняній перекладознавчій традиції ототожнюють з *адекватністю*.

Оскільки вимога структурно-семантичної еквівалентності потенційно суперечить вимозі функціональної еквівалентності через те, що завдання збереження структурної та семантичної близькості між текстом оригіналу і текстом перекладу може бути несумісним із завданням забезпечення їхньої комунікативно-регулятивної тотожності, переклад неминуче супроводжується компенсаційними семантико-стилістичними розходженнями, що отримали назву

перекладацьких трансформацій. Таким чином, *головне творче завдання перекладача* в плані забезпечення перекладацької еквівалентності полягає у *визначенні міри адекватності трансформацій*, яке відбувається з урахуванням трьох критеріїв: *вмотивованості, мінімальності й обмеженості*.

У межах мовоцентричної концепції пропонується *вузьке* та *широке* розуміння перекладацької творчості. Перекладацька *творчість у вузькому сенсі* пов'язується з вирішенням нестандартних завдань лінгвальної природи, відомих під назвою «перекладацькі труднощі». Сталий інтерес до вивчення перекладацьких труднощів зумовлюється їхньою ітеративністю та експліцитністю. В перекладі дитячої літератури вирішення перекладацьких труднощів набуває додаткової значущості, пов'язаної з її роллю в процесі формування мовної особистості.

Аби усвідомити творчий характер перекладу на глибинному рівні методологічної рефлексії, пропонуємо вирішення проблеми перекладацьких труднощів з позицій теорії перекладності/неперекладності. Сучасна мовознавча теорія перекладу, спираючись на міцне емпіричне підґрунтя, позитивно вирішує проблему перекладності/неперекладності у трьох аспектах: 1) перекладність з позицій холістичного підходу до антиномії «ціле – частина»; 2) перекладність з позицій виражально-зображувального потенціалу мови перекладу; 3) перекладність з позицій динамічності мовного розвитку.

В основі перекладацьких труднощів перебувають: 1) системні невідповідності між мовою оригіналу та мовою перекладу; 2) асиметрія природної мови/мовного знаку, що втілюється в неоднозначності/багатозначності мови; 3) відхилення від загальнолітературної мови. Сукупна дія зазначених критеріїв дозволяє надати максимально узагальнене визначення перекладацьких труднощів як *мовних/мовленнєвих утворень різних рівнів, що спричиняють перешкоди на шляху міжмовної вербальної та невербальної взаємодії внаслідок об'єктивних розбіжностей у структурах та правилах функціонування контактуючих мов, так само як і суб'єктивного*

сприйняття цих розбіжностей агентом перекладацької дії, від якого вимагаються значні творчі зусилля для їх переборення.

Відсутність єдиної типології перекладацьких труднощів змушує нас вдатися до їхньої класифікації за двома напрямками. Перший, пов'язаний із вербальною сутністю самих перекладацьких труднощів, визначається як рівневий і є логічним наслідком погляду на мову як системне утворення. Відповідно до нього перекладацькі труднощі можуть бути поділені на: 1) фонетичні/фонографічні та параграфічні; 2) морфологічні; 3) лексичні (пов'язані з приналежністю одиниці до певного класу / типу / категорії тощо лексичних одиниць); 4) лексико-семантичні (пов'язані з особливостями вживання лексичних одиниць у переносному сенсі / вторинною номінацією); 5) синтаксичні; 6) текстові; 7) жанрові. Розподіл перекладацьких труднощів за рівневим критерієм припускає певний рівень умовності, пов'язаний із «граничними» випадками, які потенційно потрапляють до двох різних (і не обов'язково суміжних) рівнів.

Другий напрямок орієнтується на відповідну наукову галузь, об'єктом дослідження якої вони виступають, і є логічним наслідком існуючої традиції досліджувати окремі мовні/мовленнєві явища або їхні релевантні характеристики в перекладознавстві з позицій відповідних розділів мовознавства. Хоча остаточної номенклатури перекладацьких труднощів за галузевим критерієм ще не було запропоновано, їхніми прикладами можуть слугувати такі: фонетичні, граматичні (які, у свою чергу, можна поділити на морфологічні та синтаксичні), лексичні, прагматичні, стилістичні тощо.

На лексичному рівні, пріоритетність якого визначається словоцентричним характером лінгвістичного перекладознавства, проблема перекладацьких труднощів перетворюється на проблему *безеквівалентної лексики*, яка, ускладнюючи професійну діяльність окремих індивідів, водночас активізує й стимулює їхні творчі здібності і є джерелом збагачення та розвитку цільової мови.

Відтворення безеквівалентної лексики у перекладі перетворюється на **творчий акт потрібної природи**, специфіка якого полягає у тому, що перекладач майже одномоментно: 1) інтерпретує одиницю (творчість як тлумачення); 2) приймає рішення стосовно вибору способу перекладу (творчість як мовна та стратегічна варіативність); 3) формує іншомовний відповідник (творчість як власне мовотворчість).

Перелік різновидів безеквівалентної лексики, проаналізованих у роботі, визначається наявним масивом перекладених творів літератури для дітей та юнацтва і не претендує на вичерпність. До нього увійшли: фонографічні стилізації мовленнєвих аномалій, ониматопеї, реалії/квазіреалії, оніми, індивідуально-авторські okazіоналізми, фразеологізми/квазіфразеологізми. Сукупний аналіз особливостей відтворення різних типів безеквівалентних одиниць на матеріалі художнього твору продемонстрував творчий характер діяльності перекладача, окремі рішення якого мають бути взаємоузгодженими та злагодженими відповідно до обраної загальної стратегії. Стратегічний підхід до перекладу не тільки не знижує його творчого потенціалу, а навпаки, підсилює його за рахунок усвідомленості та відходу від інтуїтивності.

Перекладацька **творчість у широкому сенсі** пов'язується з феноменом мовної варіативності як сутнісної властивості усіх компонентів і рівнів системи мови. В роботі пропонується розглядати мовну варіативність як **міжмовну перекладацьку варіативність**, що дає змогу усвідомити, що вибір серед потенційно можливих способів перекладу має творчий характер, що перекладацьких рішень кожної перекладацької проблеми може бути декілька і що вирішення таких проблем становить сутність творчого перекладацького мислення та перекладацької діяльності.

Поняття міжмовної перекладацької варіативності корелює з поняттям **альтернативи**, у світлі якого переклад може бути віднесений до відносно відкритих творчих ситуацій, тобто таких, в яких кількість потенційних альтернатив часто визначається суб'єктивною здатністю агента дії до творчого дизайну.

Дослідження перекладу безеквівалентної лексики дозволяє усвідомити зони перетину «вузького» й «широкого» розуміння перекладацької творчості: з одного боку, явище безеквівалентної лексики, яке деавтоматизує переклад та вимагає від перекладача – іноді значних – креативних зусиль, безумовно, належить до перекладацьких труднощів; з іншого боку, у разі створення відповідника для безеквівалентної одиниці перекладач обирає не тільки певний спосіб перекладу, а й відбирає необхідний для цього вербальний матеріал.

РОЗДІЛ 3

ТЕКСТОЦЕНТРИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ У ПЕРЕКЛАДІ

Завданням цього розділу є характеристика текстоцентричної концепції творчості у перекладі як такої, що ґрунтується на визнанні творчої автономності тексту перекладу відносно тексту оригіналу. Текст перекладу визнається (відносно) самостійним творчим продуктом, в якому образ перекладача взаємодіє з / протидіє образу автора. Методологічним втіленням текстоцентричної концепції творчості у перекладі є розробка чотирьохскладової лінгвохудожньої моделі перекладознавчого аналізу. Дослідження проводиться на широкій міждисциплінарній основі – із залученням положень культурології, естетики, літературознавства і мовознавства.

3.1. Переклад як мистецтво: міметична природа перекладу

Лейтмотивом актуального культурологічного підходу до аналізу перекладу є прагнення осмислити його водночас у термінах мистецтва та культурного діалогу. Це прагнення сформувалося на міцному літературознавчому і мовознавчому підґрунті; в різних школах й у різні періоди воно набувало різноманітних форм – від декларативного уподібнювання перекладу до мистецтва як головного аргументу у боротьбі апологетів літературознавчого перекладознавства з прибічниками перекладознавства лінгвістичного до визнання права перекладу як самостійного культуромовного та літературного феномену на автономність або навіть незалежність відносно оригіналу.

Витоки культурологічного осмислення перекладу в емпіричному сенсі ми пов'язуємо з його наближенням до елітних форм діяльності, які зазвичай визначаються терміном «мистецтво». Пояснюється це доволі просто, адже саме мистецтво довгий час вважалося головною формою культурної ідентифікації соціуму, покликаною задовольняти любов людини до прекрасного. Практики перекладу уподібнювали його до мистецтва ще з давніх часів, проте

теоретичного обґрунтування такому уподібненню немає й понині, як не було його у 1963 році, коли І. Левий зазначив: «Аби дослідження творчої проблематики перекладу набуло міцнішої теоретичної основи, ніж може дати чисто практичний підхід, варто розглянути *відношення перекладу до інших типів мистецтва*» [Левый 1974: 89].

Хоча мистецтво і «матеріалізується» перед нами, втілюючись у численних артефактах, в онтологічному та гносеологічному плані воно залишається «невловимим», апофатичним соціально-культурним конструктом в силу своєї емпірично-фактичної невизначеності. Тут відчувається вражаюча подібність мистецтва до перекладу, «матеріалізація» якого в безперервному ланцюзі текстів-повідомлень не здатна забезпечити глибинного розуміння його сутності. Переклад і мистецтво спільно можуть бути специфіковані лише у широкому феноменологічному сенсі «як подія, як створення нового, непізнаного сенсу і тих буттєвих обставин, в яких цей смисл стає можливим» [Социология 2003]. Такими спільними «буттєвими обставинами» мистецтва й перекладу є *культура*.

Мистецтво в широкому сенсі визначається як будь-яка форма практичної діяльності людини, яка здійснюється вміло, майстерно, кваліфіковано не тільки в технологічному, а й в *естетичному* сенсі [БСЭ]. У цьому розумінні мистецтвом може бути названа будь-яка діяльність людини, яка відповідає найвищим встановленим суспільством якісним критеріям.

Мистецтво у вузькому сенсі є складовою духовної культури людства, специфічним різновидом практично-духовного освоєння світу. В цьому плані до мистецтва відносять групу таких різновидів людської діяльності, як живопис, музика, театр, художня література тощо, які об'єднуються за ознакою того, що є специфічними – художньо-образними – формами відтворення дійсності [там само]. Виходячи з такого розуміння мистецтва, логічно було б розглянути окремо творчу природу перекладу у його зіставленні з літературою та іншими формами мистецтва. Таке розмежування уможливлюється тим фактом, що інструментом перекладу, як і літературної творчості, є мова, тобто переклад та література (спів)існують у межах однієї семіотичної системи. Уподібнення

перекладу до інших форм мистецтва традиційно має скоріше метафоричний характер, спричинений їхньою належністю до різних семіотичних систем. Водночас існує можливість «переведення» творів мистецтва з однієї семіотичної системи до іншої, т. зв. «міжсеміотичний переклад» або «трансмутація», різновидом якої, зокрема, є «інтерпретація вербальних знаків за допомогою невербальних знакових систем» [Якобсон 1978] або навпаки.

Традиція феноменологічного розуміння мистецтва склалася ще в античному світі, коли були експліковані фундаментальні філософські поняття, що розкривають його у формі триєдності: ***POIESIS – MIMESIS – TECHNE***.

Терміном *poiesis* («поезис») прийнято називати акт творчої дії, що є проявом творчого натхнення, яке виявляє та створює сам художній предмет (художньо-естетичну предметність). *Mimesis* («мімесис» або «мімезис») як художнє представлення речі (об'єкта дійсності) в цій тріаді «відповідає» за «достовірність» витвору мистецтва, його «законовідповідність». І нарешті, *techne* («техне»), що перекладається як «ремесло» або «майстерність», вказує на завершеність твору/витвору, його «вираженість» у відповідній формі, яка є медіумом мистецтва [Социология 2003].

За естетичним каноном усі три модуси мистецького творчого акту діють нерозривно та компліментарно, не тільки породжуючи комплекс художніх творів/витворів, а й конституюючи свій власний, іррелевантний відносно емпіричної дійсності світ – художню культуру. Переклад, таким чином, як форма літературної творчості і форма мистецтва може і має бути охарактеризований з точки зору взаємодії усіх вказаних модусів, «вагомість», так би мовити, яких тут буде варіюватися залежно від того, яким, власне, є дослідницький підхід до розуміння онтології перекладу.

Якщо, скажімо, підходити до перекладу з позицій системно-структурної парадигми, первісного значення набуває інструментальна, технічна складова його творчості, тобто *techne* (перекладацька творчість як мовотворчість).

Розуміння перекладу як *поезису* є, на наш погляд, доволі контроверсійним, адже поезис як своєрідний творчий поштовх, як інспірація має характеризувати

переклад рівно настільки, наскільки він може вважатися «первинною» творчістю, «первинною» мистецькою діяльністю, «первинною» літературою та «первинним» текстом. Питання первинності/вторинності перекладу було актуалізоване порівняно недавно у зв'язку з формуванням тих поглядів на мистецтво та літературу, які у своїй сукупності характеризуються як культура постмодернізму, в якій «мова святкує перемогу», адже панювна концепція світу та свідомості перетворила весь світ на Текст, а всю нашу діяльність на «читання безмежного тексту» [Нестерова 2005: 285]. У зв'язку з цим перемогу святкує й переклад, «оскільки його вивільнили від “вірності” оригіналу, зробивши вільною та безкінечною інтерпретацією» [там само]. Звідси – «деконструктивістське» розуміння перекладу як безперервного процесу позначання (*the chain of signification*), в якому немає й не може бути жодних «первинних» сутностей або, точніше кажучи, «кожен текст – це і оригінал, і переклад водночас» [там само: 288]. Така постановка питання, безумовно, змінює канонічне ставлення до аналізованої мистецької категорії, ставлячи авторський та перекладацький поезис на один щабель.

Отже, поняття поезису як повноцінної творчої складової перекладу набуває особливої ваги в межах постмодерністських теоретичних підходів, повноцінний аналіз яких вимагав би окремого розгорнутого дослідження. Тут ми скоріше поділяємо точку зору А. І. Новікова та Н. Сунцової, психолінгвістичний підхід яких до визначення механізмів формування первинних і вторинних текстів дозволяє краще усвідомити різницю між поезисом як оригінальною творчою діяльністю та перекладом як її *імітацією*. Автори постулюють принципову відмінність «пускових механізмів» первинної та вторинної текстотворчості. В основі первинного текстоформування вони розташовують поняття *задуму*, що, на наше переконання, може бути зіставлене з естетичним поняттям поезису, яке звичайно ж має іншу онтологічну категоризацію, але, якщо можна так сказати, ту ж саму значущість. Натомість за умов вторинного текстоформування (в тому числі й перекладацького) «аналогом такого (творчого – О. Р.) пускового механізму варто вважати *тему* тексту», під якою мають на увазі «ментальне

утворення, що виникає в мисленні в результаті розуміння тексту і являє собою його максимально звернутий зміст» [Новиков 1999: 158] Оскільки «тема є результатом розуміння», то можна вважати, що в ній «певним чином відтворюється задум», хоча «її роль при породженні вторинного тексту не є ідентичною ролі задуму у випадку породження первинного тексту» [там само].

Перейдемо до аналізу третього модусу мистецької тріади – *мімесису*, якому, як ми спробуємо довести, належить провідна роль у культуро-орієнтованій художньо-естетичній ідентифікації перекладу як виду мистецтва. В основі уподібнення перекладу до мистецтва лежить низка критеріїв не тільки метафоричного, а й онтологічного характеру. Одним із них є *імпровізаційність*, і в цьому сенсі переклад часто порівнюють з виконавчими видами мистецтва – театром, грою на музичних інструментах, декламацією тощо. В. В. Левік писав: «Невипадково, говорячи про переклади, часто вдаються до роздумів про імпровізаційне мистецтво. Адже доки запропонований нам або обраний нами для перекладу матеріал, а разом із ним і чуже проживання світу не стане хоча б на час нашим власним, ми навряд чи можемо розраховувати на те, аби створити справжній витвір мистецтва. У кращому випадку це буде створення високої майстерності, але майстерність, як відомо, ще не мистецтво. У цьому сенсі мистецтво перекладача уподібнюється також мистецтву актора. Актор так само все життя має справу з матеріалом, запропонованим ззовні. <...> Так само як і перекладачу, актору необхідно з усією силою безпосереднього сприйняття уявити, побачити той реальний світ, те живе життя, яке стоїть за словами, написаними автором» [Левик www].

Р. Кайзер, порівнюючи переклад з театром та виконанням музики, наголошує на унікальності кожного окремого перекладацького «прочитання» художнього твору: «Навіть літературні критики іноді дивуються, коли їм говорять, яку саме роботу виконує перекладач: це робота не мовного раба або служника, а радше щось артистичне, більш схоже на роботу музиканта, який виконує сюїту, або актора, який грає роль, або режисера чи продюсера, який ставить п'єсу – чи то сучасну, чи то класичну. Усі ці виконавці вільні у своєму

підході до роботи, яку виконують. Ступінь свободи може варіюватися, але принаймні завжди існує *якась* свобода. І якщо вони не скористаються тією можливістю, яку їм дає ця свобода, вони не виконають свою роботу як слід. Я думаю, з перекладачами так само: вони тісно пов'язані з оригіналом, який мають вірно відтворити» [Kaiser 2002: 84].

І. Левий також вважав, що з усіх мистецтв найближче до перекладу майстерність актора. Відмінність між театром та перекладом, на думку автора, полягає в інтерсеміотичній природі першого та інтрасеміотичній природі другого: «Актор створює твір цілковито іншого порядку, перевтілює літературний образ, матеріалом якого є мова, на сценічний образ, матеріалом якого є людина; перекладач переносить твір тільки з однієї мовної системи до іншої, залишаючись в межах того самого матеріалу» [Левый 1974: 90].

В. С. Віноградов наголошує на необхідності розмежовувати культурологічно-естетичний підхід до перекладу як аналогу виконавчого мистецтва з його діяльнісним тлумаченням як вторинної вербальної творчості: «Слід погодитися з думкою, що переклад – це особливий, своєрідний та самостійний різновид словесного мистецтва. Це мистецтво “вторинне”, мистецтво “пере вираження” оригіналу в матеріалі іншої мови. Перекладацьке мистецтво, на перший погляд, схоже на виконавче мистецтво музиканта, актора, читця тим, що воно репродукує існуючий художній твір, а не створює щось абсолютно оригінальне, тим, що творча свобода перекладача обмежена першотвором» [Виноградов 1978: 8].

Своєрідним підсумком у цьому метафоричному змаганні уподібнення перекладу виконавчим мистецтвам вважатимемо позицію В. В. Коптілова, який бачив переклад подібним до «будь-якої виконавської діяльності (праці актора, режисера, балерини, піаніста, співця)» на основі того, що творчий імпульс перекладача як виконавця «обмежують принципи відображення дійсності, якими керувався автор оригіналу» [Коптілов 1972: 83].

Іншим критерієм уподібнення перекладу до мистецтва є *імітаційність*, і в цьому аспекті переклад найчастіше порівнюють із живописом. Відоме

порівняння перекладу з живописом дав С. Я. Маршак, на думку якого «фотографія може бути вельми вмілою, навіть артистичною, але вона не пережита її автором. Чим глибше та пильніше вникає художник у сутність того, що він змальовує, тим вільнішою є його майстерність, тим тоншим зображення» [Маршак 1987: 135]. Розвиваючи далі цю тезу, В. В. Левік підкреслює, що «так само як глядач не повинен шукати в портреті переліку усіх ознак моделі, яка позувала художнику», читач не повинен шукати в перекладі «всебічної інформації про оригінал», що «означало б вирішувати невирішувану задачу квадратури круга» [Левик www].

Подібність роботи перекладача до скульптора побачив Г. Р. Гачечіладзе, уподібнивши мову водночас до матеріалу й до знаряддя творчості: «Мова – такий самий матеріал для перекладача-художника, як для скульптора – камінь. Перекладач-письменник, подібно до скульптора, рахується з якістю матеріалу, проте головне, що керує ним, – це ідея, нав'язана оригіналом. Вона змушує перекладача так само напружено шукати потрібні мовні засоби як їх шукав автор твору, що перекладається» [Гачечіладзе 1965: 243].

О. Л. Кундзіч називає перекладача художником, вкладаючи в це визначення первинний феноменологічний зміст (художник як митець, художник як творець), адже творчість перекладача «поєднує в собі тонке мистецтво перевтілення і мистецтво відтворення» [Кундзіч 1973: 200]. Аналогічне твердження знаходимо в уже цитованій роботі І. Левого, і в ньому, як здається, криється ключ до мистецького розуміння перекладу з позицій діалектичної взаємодії процесу й результату: «Переклад як твір – художня репродукція, художнє відтворення, переклад як процес – істинна творчість, переклад як тип мистецтва – проміжна категорія між виконавчим мистецтвом та оригінальною творчістю» [Левый 1974: 90].

Таким чином, аналіз наявних порівнянь перекладу з різними видами мистецтва з очевидністю вказує на те, що їхні автори не стільки емпірично визначили, скільки інтуїтивно відчували наявність у перекладі як творчої за своєю природою діяльності двох головних рис, притаманних мистецтву в цілому –

імпровізованості та *імітаційності*. Така постановка цього питання робить можливим застосувати відносно перекладу поняття мімесису, яке, сформувавшись ще за часів античності та пройшовши крізь низку інтерпретацій, увійшло сьогодні до понятійного апарату семіотики, культурології, філології, психотерапії, антропології та інших наук.

Довгий час *mimesis* визначався виключно як «імітація», але з часом коло його тлумачень поширювалося, адже відповідне грецьке слово можна перекладати як «наслідувати», «представляти», «виражати», «дублювати», «відтворювати» тощо. Таким чином, потенційне визначення мімесису перетинається з низкою культурологічних дефініцій перекладу: якщо мімесис є відбиттям у витворі мистецтва речі (об'єкта дійсності), то переклад є відбиттям (перестворенням, відтворенням, представленням тощо) в іншомовній культурі оригінального твору на основі імпровізованості та імітаційності. Якщо замінити художньо-естетичний термін «імпровізованість» на перекладацький «інтерпретація», а «імітаційність» на «еквівалентність», то герменевтичне коло замкнеться, об'єднавши лінгвістичну й культурологічну парадигми перекладу.

Комунікативний принцип структуризації сучасного художнього та культурного світу видозмінює спосіб і форму буття мистецтва, яке в очах дослідника все більше перетворюється на своєрідне знакове утворення (або дискурс), що передає ціннісні значення. Інакше кажучи, часткове за своєю природою намагання перекладознавців уподібнити переклад до мистецтва, зустрічається тут із загальним за своєю природою намаганням філософів уподібнити все мистецтво і всю культуру до мови. Тож, сучасне розуміння мімесису також може виходити з принципу знакової природи мистецтва, що й зближує його як з мовою, так і з літературою [Вейдле 2002].

Літературу та мистецтво об'єднує функція відтворення, але не «реальної» дійсності, що нас оточує, як ми дещо наївно вважали раніше, а тієї умовної та «нереальної» дійсності («художньої картини світу» чи «художнього образу світу»), що формується у свідомості мовця в момент створення свого витвору – музики, танцю, картини чи тексту. Особлива художньо-естетична мова є тим

універсальним міметичним кодом-знаряддям, яке забезпечує не тільки можливість творення буття у свідомості митця, а й його відтворення у свідомості інтерпретатора. Сприймаючи витвір мистецтва або твір літератури, ми тлумачимо його, тобто «перекладаємо» з мови автора мовою реципієнта, яка у випадку з мистецтвом має метафоричний, а у випадку з літературою – цілком природний характер. Такий підхід дозволяє подолати розмежування між літературою та мистецтвом відносно творчої природи перекладу як міметичного акту, на яке ми вказували раніше в цьому розділі.

Не оперуючи безпосередньо терміном «мімесис», І. Левий, погляди якого як одного із основоположників естетичної школи перекладу є для нас украй важливими, характеризує творчу природу перекладу як ілюзійністську через категорію *умовності*, властиву мистецтву перекладу не менше, ніж решті мистецтв [Левый 1974: 48]. Умовність перекладу має специфічний характер, адже «перекладач створює за всіма законами художньої творчості *подібність* оригіналу на певних *умовах*, про які існує мовчазна домовленість між ним та читачем» [Россельс 1974: 18].

Узагальнюючи свої спостереження, зазначимо що міметична природа рівною мірою характеризує як оригінальний літературний твір, так і його переклад. Водночас між ними є суттєва різниця. Якщо мімесис художнього твору як носія художньої дійсності, що є специфічною формою відтворення реальної дійсності, може бути охарактеризований як *первинний*, то мімесис тексту перекладу, в якому перекладачем перестворено вже опосередковану автором дійсність, може бути визнаний *вторинним*.

3.2. Естетичний функціоналізм як провідний принцип художнього перекладу та його аналізу

Міметична природа перекладу може бути логічно пов'язана з концепцією мови як *естетичного феномену*, згідно з якою мова – це мистецтво, а текст – його витвір. Ідеолог неолінгвістів К. Фосслер проголосив мову колективним

творчим актом, який складається з безлічі індивідуально-творчих актів мовлення, тобто «у момент виникнення або абсолютного прогресу мова є чимось індивідуальним і активним», а «як розвиток, мова є колективною духовною діяльністю» [Фосслер 1964: 332]

Питання творчої мовної еволюції привертає нашу увагу не випадково, а у тісному зв'язку з естетичною за своєю суттю **мовотворчою функцією**, яку виконує переклад, виступаючи потужним каталізатором мовних змін, на що, зокрема, вказував М.Т. Рильський, коли писав, що «переклад з однієї мови на іншу є не тільки способом збагачення духовного досвіду читачів, а й способом **збагачення мови**, на яку той чи інший твір перекладається» [Рильський 1975: 54]. Водночас мовотворча функція перекладу плавно переростає у **літературотворчу** та **культуротворчу** в міру того, як під впливом перекладу формуються національна література й культура. В рамках цих функцій переклад «збагачує свою літературу й культуру новими образами, жанрами, стилістичними прийомами, поняттями і сферами думки» та «прискорює зовнішні художні, концептуальні та ідейні впливи, а так само і внутрішнє життя своєї ойкумени – як складник її контексту» [Радчук 2006: 154]. Отже, можна стверджувати, що «чи не всі літератури починалися з перекладів, відтак переклад служив каталізатором літературного процесу» [там само; див. також: Зорівчак 2003: 5; Стріха 2006: 7].

Отже, сам вибір перекладачем тексту, з яким він збирається працювати, майже ніколи не є випадковим (хоча за сучасних умов все більше визначається не стільки естетичними, скільки економічними міркуваннями). Говорячи ж про специфіку формування української літературної традиції, варто пам'ятати, що вибір текстів для перекладу в українських письменників «завжди відштовхувався від певної мистецької й навіть політичної концепції» [Павличко 1999: 44]. Тут ми знову можемо побачити, як естетичне тісно переплітається з соціально-побутовим. Відтак український переклад XIX та XX сторіч, орієнтуючись переважно на відносно вузькі інтелігентні верстви населення, водночас «виконував не тільки інформативну функцію», а «передусім – **функцію**

націєтворчу» [Стріха 2006: 9]. У межах цієї функції «переклад уможлиблював пряме, без посередників, спілкування української культури з іноземними літературами й допомагав утверджувати ідею можливості прямих культурних зв'язків між українцями й іноземцями, а відтак, й ідею культурної та політичної рівності українців з іншими європейськими народами» [там само: 9–10].

Добре відомо, що більшість теоретиків художнього перекладу категорично заперечують можливість його повноцінного усвідомлення на основі лінгвістики через творчу унікальність літературної діяльності. Цікаво, що творці класичного лінгвістичного перекладознавства опинилися в полоні своєрідного логічного протиріччя: наголошуючи, з одного боку, не тільки на можливості, а й на необхідності вивчення будь-якого перекладу виключно з позицій мовознавства, а з іншого – проголошуючи примат естетичної функції художнього перекладу, вони постали перед принципово не вирішуваним завданням: дати мовне тлумачення естетичним категоріям. Як вихід – розширення меж перекладознавчого засвоєння лінгвістичної науки, яке, на нашу думку, корелює з масштабними парадигмальними змінами гуманітарного характеру. Отже, продуктивним можна вважати лише широкий культурологічний підхід, здатний дослідити переклад як «наслідок співставлення двох культурних кодів» [Попович 1980: 37], застосовуючи для цього різноманітний теоретичний та емпіричний матеріал, накопичений у межах лінгвістичної та літературознавчої перекладознавчих традицій.

Ідея *естетичного функціоналізму* набула популярності серед представників різних перекладознавчих шкіл, виступаючи в ролі диверсифікатора та типологізатора перекладів, а посилення на примат естетичної функції художнього перекладу зустрічаємо в роботах чи не всіх провідних фахівців радянського та пострадянського періоду (див., зокрема, [Бархударов 1975; Гачечиладзе 1964, 1965; Зорівчак 1989; Комиссаров 1990, 2001; Коптілов 1972, 2003; Крупнов 1976; Миньяр-Белоручев 1999; Федоров 1983, 2002; Чуковский 1968; тощо]). Адекватність відносно художнього перекладу вони розуміють як відповідність оригіналові за естетичною функцією,

інакше кажучи, переклад сам по собі – як мовленнєвий твір – стає носієм художньої цінності через те, що такою цінністю володіє першотвір.

Натомість культурологічна парадигма бачить головне функціональне призначення перекладу у тому, аби слугувати засобом культурного перекодування в синхронічному та діяхронічному зрізах, метою якого має бути пошук спільних естетичних ідеалів автора та перекладача як фігур, що уособлюють різні культури та, можливо, різні історичні періоди.

У широкому культурологічному сенсі *єдність естетичних ідеалів може бути встановлена за трьома напрямками: між вихідною та цільовою культурами, на синхронічному зрізі цільової культури та на діяхронічному зрізі цільової культури*. Оскільки труднощі на шляху забезпечення єдності естетичних ідеалів і визначають доцільність тих трансформаційних втручань в тіло тексту, якими вимірюється перекладацька творчість, мусимо проаналізувати їх докладніше.

На *міжкультурному рівні* на заваді спільності естетичних ідеалів стоять стереотипи, які переважно ґрунтуються на об'єктивних національних традиціях, проте іноді можуть набувати гіпертрофованого чи навіть відверто тенденційного характеру: це і загадкова російська душа, і сентиментальність німців, і фривольність французів чи манірність англійців тощо. Усвідомлення амбівалентної ролі стереотипів у міжкультурній комунікації ставить перекладача перед важкою, якщо й взагалі не вирішуваною дилемою. З одного боку, «не годиться від перекладу конче вимагати, щоб він діяв на читача так само, тобто мав усі ті функції, що й оригінал» [Радчук 2010: 181], але, з іншого боку, перекладач не має права деформувати першотвір на догоду естетичним ідеалам цільової аудиторії. Так, наприклад, навіть якщо якась певна важлива сюжетна («тематична») подія традиційно викликає абсолютно різну реакцію у носіїв мови оригіналу та носіїв мови перекладу, в перекладі вона не може бути замінена на іншу подію, пов'язану з приблизно однаковим сприйняттям у культурах, залучених до перекладацького акту. Взагалі естетичні обмеження та табу «маркують кордони перекладу» [Латышев 1988: 31]. Вони поки що не

сформульовані достатньо чітко, але перекладач скоріше відчуває їх інтуїтивно, відштовхуючись від знання перекладацьких прецедентів та соціально відпрацьованих й узуально закріплених перекладацьких рішень. Чинник «кордону перекладу» (культурного, мовного, семіотичного тощо) є фундаментальною передумовою здійснення міжкультурної комунікації, адже саме за допомогою кордону комуніканти «маркують свою належність до різних культур», шукаючи водночас «поле взаємного розуміння» та «наближуючи детерміновані лінгвокультурою світосприйняття для досягнення успішності комунікації» [Кашкин 2004].

На *внутрішньокультурному синхронному рівні* єдності естетичних ідеалів заважає розмаїття соціокультурних показників потенційних реципієнтів, таких як вік, стать, клас, рівень освіти, професія тощо. Таким чином, перекладач не може розраховувати на те, що його естетичні уподобання, втілені в перекладі іншомовного та іншокультурного тексту, припадуть до смаку усім потенційним адресатам тексту. Наприклад, роботу перекладача з творами дитячої літератури додатково ускладнює вікова різниця між ним та його потенційним читачем, що може стати джерелом значних естетичних непорозумінь. Потенційно цікавим об'єктом дослідження у перекладознавстві може стати феномен *kidult literature* (що можна перекласти як «доросляча література»). Добре відомими класичними прикладами зміни статусу художнього твору з «дорослого» на «дитячий» є романи Дж. Свіфта “*Gulliver’s Travels*” та Д. Дефо “*Robinson Crusoe*”. Абсолютно протилежна тенденція спостерігається сьогодні, коли, наприклад, твори Дж. Ролінг про юного чаклуна Гаррі Поттера, написані первісно для дітей, з не меншим захопленням читають їхні батьки. Комунікативний статус творів таких видатних майстрів пера, як Л. Керролл або Дж. Р. Р. Толкін, взагалі не мають чітко вираженої вікової адресованості – їх багато років читають представники різних поколінь, повертаючись до улюблених книжок знову і знову у різні періоди свого життя. Тут у нагоді можуть стати множинні переклади, адже за умов збереження загальної еквівалентності першотвору,

перекладач має у своєму розпорядженні значний арсенал мовностилістичних засобів, здатних більш менш однозначно визначити його цільову аудиторію.

Вивченню *внутрішньокультурних естетичних зрушень в діяхронічному аспекті* приділяють багато уваги представники школи рецептивної естетики, які, спираючись на історичні свідчення, намагаються виявити панівні настанови у свідомості реципієнтів минулого, що визначали розуміння ними літературних текстів. Подібні спроби, за словами Г.-Р. Яусса, ведуть до «оновлення літературної історії» шляхом реконструкції «горизонту очікування», який розкривається через загальноприйняті серед читаючої публіки різних епох уявлення про стандарти художньої майстерності [Яусс 1994: 97–106]. Водночас, «горизонт очікування дозволяє нам усвідомити зміст і форму літературного тексту історично. Тим самим ми отримуємо можливість «вловити герменевтичну різницю між попереднім та нинішнім розумінням твору, і нам стає очевидною історія його рецепції, яка пов'язує обидва цих часових моменти» [Изер www]. А. Попович запроваджує поняття «культурного часу» оригіналу та перекладу. Незбіг цих часових просторів може підвищувати чи знижувати «естетичний рівень оригіналу». Якщо оригінал потрапляє до «зрілішого літературного середовища», воно надає йому риси, характерні його рівню [Попович 1980: 32].

С. Петров говорить про необхідність протиставлення «філологічно точному» перекладу «імпресивно адекватного», тобто такого, який орієнтується на враження від оригіналу *сучасних співвітчизників* автора, і пропонує запровадити порівняльні коефіцієнти мовної імпресії та експресії. На його думку, такі коефіцієнти допоможуть знівелювати культурологічні відмінності в художньому тексті, адже на фоні притаманної нам сильної мовної експресії, германські мови можуть видатися «пріснуватими». Відповідно, для досягнення аналогічного впливу на реципієнта (імпресії) перекладачеві варто вдатися до посилення стилістики твору (експресії) [Петров 1967]. Хибність такої пропозиції проявляється водночас у декількох аспектах. По-перше, встановлюючи примат колективного над індивідуальним, вона фактично нівелює поняття ідіостилю, хоча очевидно, що в межах однієї культурної спільноти експресивно-імпресивна

взаємодія між автором та реципієнтом може значно варіювати; по-друге, дослідник не запропонував (і навряд чи можна запропонувати взагалі) механізми розробки та встановлення зазначених коефіцієнтів; по-третє, посилюючи в перекладі стилістику вихідного твору перекладач неминуче наражається на небезпеку деформування чи то навіть повного спотворення художніх образів. Показовим у цьому аспекті є переклад романів Л. Керролла, виконаний В. Корнієнком для тернопільського видавництва «Навчальна Книга – Богдан» (2005 р.). Мовлення головного персонажа ділогії Аліси є абсолютно правильним та грамотним, а окремі кумедні обмовки навмисне вводяться автором у контекст творів для створення ефекту мовної гри, яка, фактично, і є їх єдиною стилістичною домінантою. У мовленні самого персонажа та при його описі Л. Керролл не зловживає емотивно-експресивною лексикою, натомість перекладач намагається весь час «прикрасити» образ за рахунок характерної української говірки, щедро приправляючи мовлення героїні діалектизмами та анормативним просторіччям. Розглянемо приклад:

“Curiouser and curiouser!” cried Alice (she was so much surprised, that for the moment she quite forgot how to speak good English). (Carroll, The Annotated Alice, p. 35)

У цьому висловлюванні Аліса, нібито під впливом незвичних емоцій, робить граматичну помилку, супроводжувану нейтральним авторським коментарем, який дослівно означає: «вона настільки здивувалася, що на хвилину зовсім забула, як слід правильно говорити англійською». Контрастом на цьому тлі виглядає переклад, в якому ми виділили свавільно додані перекладачем елементи українського розмовного стилю, які навряд чи личать вихованій дівчинці вікторіанської доби:

– А це що за диковижа? Щось несусвітське! – згукнула Аліса (зоналу вона раптом заджерготіла якоюсь тарабарською мовою). (Керролл, Алісині пригоди у Дивокраї, переклад В. Корнієнка, с. 34)

Таке трактування образу Аліси, здається, суперечить його авторському розумінню, про що свідчать самі Керролли коментарі. У статті *“Alice on the*

Stage” автор так описує свою героїню: «Любляча, передусім любляча та лагідна: віддана як цуценя (пробачте таке прозаїчне порівняння, але я не знаю більше такої простої любові – чистої та ідеальної) і лагідна як фавн; також **чемна та ввічлива – чемна до всіх, багатих чи бідних, величних чи безглузвих, Короля чи Гусені, неначе вона сама – королева дочка, вбрана у золоті шати** (виділено нами – О. Р.)» [Carroll www].

Своє завдання перекладач, вочевидь, бачить не просто у певному ступені доместикації вихідного твору (що з урахуванням його жанрової належності є цілком зрозумілою стратегією для україномовного перекладу дитячої літератури), а у запровадженні радикально українізованої простомовної версії англійського твору. З цією метою він активно застосовує там, де це не передбачено стилістикою першотвору, спеціальну лексику, а саме: вигуки та частки («хух», «бач», «та й квіт», «хай йому морока», «лелечки», «га», «гай-гай», «лишечко», «агій», «аж гульк»), експресивні дієслова, особливо на позначення мовлення та рухів персонажів («чкурить», «брюхнула», «кумекає», «заквирила», «згламає», «вигулькнув», «втелющилася», «чеберяє», «доглупалася», «шкіриться», «галакали», «хвицьнути», «скарлючилася»), просторіччя та вульгаризми («умент», «диковижа», «чортяка», «манюнька», «балачка», «не до шмиги», «нічичирк», «приклячка», «баньки», «бачця», «тварюки»), архаїзми («сап’янці», «опука», «лій», «шарварок»), діалектизми («гидомирні», «дзиглик», «слоїк»).

Запроваджений підхід не дає можливості перекладачеві створити цілісний образ; в його інтерпретації Аліса весь час, образно кажучи, «розривається» між манірністю та простотою, між освіченістю та невіглаством, між Туманним Альбіоном та Карпатськими горами, порушуючи когерентність перекладеного твору в цілому. Розглянемо ще один приклад:

*Alice took up the fan and gloves, and, as the hall was very hot, she kept fanning herself all the time she went on talking: “**Dear, dear! How queer everything is to-day!** And yesterday things went on just as usual. I wonder if I’ve been changed in the night? Let me think: was I the same when I got up this morning? I almost think I can*

*remember feeling a little different. But if I'm not the same, the next question is, Who **in the world** am I? Ah, THAT'S the great puzzle!" And she began thinking over all the children she knew that were of the same age as herself, to see if she could have been changed for any of them.* (Carroll, The Annotated Alice, p. 37)

А ось як ця ситуація виглядає у перекладі:

Аліса підняла віяло та рукавички, а що в залі стояла страшенна задуха, то вона, говорячи, знай собі обмахувалася:

*– **Боже, Боже! Який нині шалений день!** Учора все було, як завжди. Хм! А може, то я одмінилася за останню ніч? Стривайте: чи ж тією самою прокинулася я вранці? Щось мені пригадується, ніби я почувалася трохи незвично. Та якщо я не та сама, то хто ж тоді я, **хай йому абищо!** Ні, **тут сам чортяка ногу вломить!** – І Аліса заходилася перебирати в пам'яті усіх своїх ровесниць, аби з'ясувати, чи не перетворилася вона, бува, на котрусь із них.* (Керрол, Алісині пригоди у Дивокраї, переклад В. Корнієнка, с. 38)

Якщо на початку уривку перекладач змушує героїню розмовляти якоюсь занадто дорослою і неприродною («театральною») мовою («Боже, Боже! Який нині шалений день!»), то вже далі знову збивається на звичний для себе стиль, замінюючи фразу “*Ah, THAT'S the great puzzle!*”, в якій автор лише графічно виділяє експресивну інтонацію героїні, на брутальне «Ні, тут сам чортяка ногу вломить!».

У вузькому культурологічному сенсі художній переклад є пошуком спільних естетичних ідеалів уздовж комунікативного ланцюга «автор – перекладач – реципієнт», де дві перші ланки представлені цілком конкретними особистостями, а третя ховається за абстрактним поняттям «читацької аудиторії». Тим не менш, уніфікований стереотипізований образ «свого читача» імпліцитно скеровує свідомість перекладача (передусім, на користь тих або інших стратегій), так само як він скеровує і свідомість автора. Про це свідчать, зокрема, перекладацькі коментарі, а також наявність адаптованих перекладацьких версій канонічних творів, розрахованих на дитячу аудиторію.

Сучасний стан справ у галузі перекладу, який є не тільки культурологічною, а й професійно-комерційною діяльністю, вимагає долучити до класичної інтеркомунікативної тріади ще й особистість замовника перекладу, чії літературні чи ширші естетичні та культурні уподобання часто визначають у сучасному світі не тільки «що», а і «як саме» слід перекладати. Проблемою впливу на перебіг і результат процесу перекладу його замовника довгий час нехтували теоретики, незважаючи на те, що переклад є професійною діяльністю, яка виконується на чийсь замовлення, а перекладач як виконавець цієї діяльності і як експерт з крос-культурної комунікації вирішує, чи можна та чи потрібно виконувати це замовлення, і якщо так, то яким саме чином. У процесі взаємодії «між замовленням та функцією може виникнути конфлікт, який має бути вирішений перекладачем (шляхом суперечок із замовником – і одному з них доведеться поступитися» [Вермеєр 2009: 307].

Увагу потенційного реципієнта в перекладі привертає передусім те, що видається йому естетично привабливим, і це, в принципі, могло б пояснити відносну темпоральну «популярність» одних перекладів та «непопулярність» інших. Плинність та соціальне розмаїття естетичних критеріїв і норм впливають на сприйнятливність перекладів та виправдовують тенденцію до їхнього застарівання, а отже, виправдовують і необхідність нових перекладів, які могли б виконати роль нових естетичних ідеалів.

Наведені міркування теоретиків та практиків перекладу переконливо свідчать на користь нашої гіпотези щодо принципу естетичного функціоналізму художнього перекладу як єдиного спільного чинника творчої взаємодії усіх залучених до інтеркомунікативного акту осіб (автора – замовника – перекладача – реципієнта), що визначає принципи і стратегію відтворення першотвору в іншому культуромовному середовищі. Водночас відкритим залишається питання методики, моделювання та критеріїв визначення естетичної цінності перекладів на загальнотекстовому рівні, чому і будуть присвячені наступні підрозділи.

3.3. Переклад як текстотворчість: методологічні засади комплексного аналізу художнього перекладу

Запровадження принципу функціоналізму у теорії перекладу дозволяє зосередити увагу дослідників на *тексті перекладу* як цілісному аналітичному об'єкті, який «являє собою свідомо організований результат мовленнєвотворчого процесу» [Гальперин 1981: 3]. При цьому головною перешкодою на шляху текстоцентричного перекладознавчого аналізу є те, що текст не завжди «прямолінійно та безпосередньо розкриває свою цілеспрямованість», а отже, «цей намір ще потрібно розпізнати, докладаючи певних зусиль та залучаючи накопичений досвід аналізу різних типів тексту» [там само: 16]. Метою подальшого перекладознавчого аналізу є визначення творчої природи тексту перекладу, яка має *подвійну актуалізацію*. По-перше, текст перекладу є *оригінальним творчим продуктом* як взагалі будь-який текст, створений людиною в результаті цілеспрямованих і стратегічно організованих творчих зусиль (мовленнєвих, комунікативних, художніх, фахових тощо). По-друге, текст перекладу володіє унікальною творчою специфікою як *перестворений (вторинний) творчий продукт*, симбіоз образу автора й образу перекладача як взаємопов'язаних текстоутворюючих категорій.

Виходячи з цього, ми припускаємо, що перекладознавчий аналіз тексту перекладу має відбуватися на тих самих методологічних засадах, що й загальнофілологічний, проте з урахуванням його вторинно-творчої сутності. Оскільки об'єктом нашої зацікавленості виступають твори літературного дискурсу, акцент у подальшому дослідженні буде зроблений на принципах перекладу й аналізу художнього тексту.

У сучасній філологічній парадигмі співіснують два погляди на дихотомію «текст – реальність». Відповідно до першого – традиційного – погляду, текст та реальність є різними онтологічними об'єктами: текст має автора і в ньому «відбивається» в тій або іншій формі фрагмент реальності. Така позиція видається раціональною, такою, що не суперечить традиційному механічному

тлумаченню дійсності [Нестерова 2005]. Однак паралельно існує й інший погляд, відповідно до якого текст зіставляється з реальністю як «функціональні феномени, які різняться не стільки онтологічно, скільки прагматично, залежно від точки зору суб'єкта» [Руднев 1996: 9]. Подібно до автора, який створює художню дійсність, що за більшої чи меншої подібності до дійсності навколишньої ніколи не може вважатися її повноцінним субститутом, перекладач створює текст перекладу, імітуючи та наслідуючи першотвір, але ніколи не копіюючи його.

Отже, переклад як текстотворчість зазвичай характеризується вторинністю, яка не тільки не заперечує його творчої природи, а навпаки – визначає її сутність [Гачечиладзе 1964, 1965; Левый 1974; Нестерова 2005; Новикова 1982; Попович 1980]. Переклад як вторинна творчість позбавляє перекладача необхідності вирішувати суто літературні проблеми (сюжет, композиція, система образів тощо), посилюючи, натомість, його відповідальність за адекватність «реінкарнації» (*afterlife*) або «перестворення» (*re-creation*) вихідного тексту в іншому культуромовному середовищі, у зв'язку з чим постає проблема *метода*, чи краще *методики* дослідження, яка відповідала б культурологічній парадигмі перекладу, що передусім передбачає вихід за межі власне текстового матеріалу, адже перекладачеві «необхідно вивчити історичні умови створення перекладу, усвідомити з цієї точки зору завдання перекладача, розібратися в позитивних та негативних сторонах його метода і творчої індивідуальності, виявити відображення останньої у перекладі (без чого часто важко пояснити вибір оригіналу) і, врешті-решт, дати оцінку перекладу» [Гачечиладзе 1965: 246].

Слушним у цьому аспекті видається підхід І. Левого, функціонально-семіологічний метод аналізу художніх перекладів якого можна охарактеризувати як комплексний через те, що літературний твір «досліджується ним як ієрархічна система знакових комплексів: від найнижчих єдностей – словосполучень, фраз, надфразових єдностей – до семантичних комплексів вищого порядку – контексту, характерів, сюжету, нарешті, ідейного задуму, якому підкоряється уся структура твору» [Россельс 1967: 20]. Комплексний аналіз перекладу

художнього твору зумовлюється *цілісністю*, яка визнається найважливішою ознакою тексту як естетичного об'єкта, адже «цілісність твору – категорія естетики, яка характеризує онтологічну проблематику мистецтва слова» [Крошнева 2007: 26].

На складності такого аналізу справедливо наголошує Р. П. Зорівчак, коли пише: «Щоб зіставити навіть невеличкий за обсягом оригінал та його перестворення в іншому мовному матеріалі, треба проводити аналіз з погляду семантики, мовної форми, просодії, лінгвостилістики, засад поетики у контексті творчості автора й перекладача, у макроконтексті двох словесних культур, на широкому історико-літературному й лінгвостилістичному тлі. Відколи кожна національна література реально розглядається як ланка у світовому літературному контексті, лише такий аналіз можна вважати перекладознавчим» [Зорівчак 1989: 6–7].

Методологічна база комплексного лінгвохудожнього аналізу має характеризуватися міждисциплінарністю, тобто поєднанням широкого філологічного (лінгвістично-літературознавчого) підходу з положеннями культурологічно релевантних теорій (у нашому випадку – комунікативних, герменевтичних та когнітивно-дискурсивних). Цілісність такого підходу забезпечується двома важливими чинниками: 1) проблематикою естетики, яка у літературному дискурсі втілюється у концепцію художності; 2) текстоцентричністю, тобто «орієнтованістю не на мову в цілому, а на конкретний текст, конкретний художній твір» [Алексеев 2009: 32].

За традицією, що склалася в перекладознавстві, мета порівняльного аналізу першотвору та перекладу визначається у функціональному ключі – як встановлення рівня (ступеню) функціональної відповідності перекладеного тексту текстові оригіналу: «Для перекладу існує умова – він має бути функцією оригіналу, має його представляти» [Попович 1980: 38]. Проте спірним залишається питання «відправної точки» встановлення функціональної відповідності, якою може бути як автор, так і реципієнт, або перефразовуючи

останню цитату: переклад виконує функцію оригіналу так, як вона «задана» автором, чи так, як її «побачив» читач?

В утилітарному сенсі проблему відносин між автором та перекладачем вже давно вирішено на основі «презумпції ідентичності» (див. підрозділ 1.3.1). З точки зору реципієнта приймаючої мови така позиція фактично «вилучає» перекладача з комунікативної схеми, роблячи його «невидимим», як про це писав Л. Венуті: «Більшість видавців, критиків та читачів вважають перекладений текст – прозовий чи поетичний, художній або нехудожній – прийнятним, коли відсутність будь-яких лінгвістичних або стилістичних особливостей робить його прозорим, створюючи враження, що перекладений текст відбиває особистість автора, або його намір, або головний зміст іншомовного тексту, інакше кажучи, враження, що це не текст перекладу, а оригінал» [Venuti 2004: 1]. Внаслідок цього спостереження виводиться закономірність про те, що «чим невимушеніше читається переклад, тим непомітнішим стає його перекладач і, відповідно, помітнішим сам автор або смисл першотвору» [там само: 2].

За класичної філологічної схеми у центрі функціонального аналізу перебуває особиста позиція автора, тобто аналізуючи та оцінюючи переклад, ми маємо визначити, наскільки точно та повно вона в ньому відтворена: «Авторський намір здавна цінився дуже високо, тому що втілював залишки романтичних уявлень про художника-творця. Ідея твору зберігала значення відтоді, як у XIX столітті література та мистецтво набули статусу, порівняного зі статусом релігії, і ця “релігія мистецтва” набула провідного значення для пошуку відповідей на фундаментальні питання людського буття» [Изер www]. Саме тому філологія оперує таким інструментом аналізу художнього тексту, як *образ автора*.

Образ автора як семантико-стильова категорія трактувався В. В. Віноградовим як головна та багатозначна стильова характеристика як окремо взятого твору, так і всієї художньої літератури. Образ автора мислиться передусім у його стильовій індивідуалізації, у його лінгвохудожньому втіленні –

через відбір та реалізацію у тексті відповідних мовно-мовленнєвих утворень. Через образ автора виявляється естетичне відношення автора до власного тексту [Виноградов 1959].

Класичному *«автороцентричному»* філологічному підходу, в якому авторський задум та особистість автора, сприйняті через призму особливої категорії його образу, поставлені у центр уваги дослідника, протистоять сучасні герменевтичні теорії (т. зв. «онтологічна герменевтика»), в яких ідейно-естетичний зміст твору визначається з позицій його тлумачення реципієнтом. Звернення теоретиків та практиків перекладу до герменевтики як мистецтва інтерпретації спричинено, на думку деяких дослідників, тим фактом, що наявне знання про мову не може стати серйозним підґрунтям для конститування вчення про переклад [Савенець 2003: 50–58].

Основою модерного *«читачоцентристського»* підходу до аналізу художнього тексту є теза про те, що авторський текст є лише «приводом» для наступних активних рецепцій читача (які, в тому числі, можуть утілюватися у подальших літературних «переробках», інтерсеміотичних та інтерлінгвальних перекладах тощо) [Литературоведение 2000]. Ця позиція була доведена до логічної межі, коли «авторський смисл та ідея поступилися впливу тексту та читацькій рецепції», відповідно, «увага дослідників переключилася з того, що текст означає, на те, що він робить, і тим самим єдиним махом було покінчено з однією зі священних корів літературознавства – пошуком авторського наміру» [Изер www].

Отже, у контексті перекладацьких досліджень інтерпретативне протистояння між автором та читачем оригіналу екстраполюється у площину відносин між перекладачем та читачем перекладу за рахунок того очевидного факту, що перекладач у своїй особі втілює водночас дві іпостасі: він є читачем (реципієнтом) й інтерпретатором вихідного твору, але також і автором перекладеного тексту. Читання – співтворчий крок літературної майстерності, адже «сприйняття твору вимагає також праці уяви, пам'яті, зв'язування, завдяки якій те, що читається, не розсипається у свідомості на купу окремих незалежних

кадрів та вражень, які одразу ж забуваються, а міцно згуртовується в органічну та цілісну картину життя» [Асмус 1968: 59]. Таким чином, з одного боку, у перекладі безумовно, відбивається авторський задум оригіналу, але, з іншого боку, він відбивається лише так, як його відчув та перевтілював агент перекладацької дії: «Побувавши в ролі читача оригіналу, вникнувши в авторський задум, розгадавши його натяки й недомовки та сприйнявши улюблені прийоми, перекладач потім має стати автором свого тексту, який відтворює стратегію побудови оригіналу» [Уржа 2005: 108].

Породження художнього тексту автором та його інтерпретація/перцепція перекладачем-читачем – це процеси, що мають різних суб'єктів, але один об'єкт – текст. Ці процеси є різноспрямованими («до об'єкта» та «від об'єкта», відповідно), проте, зустрічаючись в тексті-об'єкті, створюють «онтологічну передумову об'єктивності інтерпретації» [Псурцев 2009: 243].

Отже, переклад завжди є компромісом, ступінь якого регулюється ієрархічною системою обмежень. В аспекті розробки комплексної моделі лінгвохудожнього аналізу перекладеного літературного тексту компромісність перекладу може розумітися в дусі концепції діалогічності М. М. Бахтіна [Бахтин 1979 (а,б)] як активний та продуктивний пошук взаємодії між автором та читачем [Бодрова-Гоженмос 2002] або, точніше, між образом автора та образом читача як художньо-естетичними категоріями, що визначають специфіку інтерпретації тексту.

Така позиція, з нашої точки зору, свідчить про доцільність запровадження категорії *образу перекладача* як точки перетину (свого роду «заломлення») авторських інтенцій та пресупозицій з читацькими перцепціями й експектаціями. Уведення у схему перекладознавчого аналізу категорії «образу перекладача» є логічним наслідком «комунікативно-інтенціонального» підходу до розуміння категорії «образу автора», що характеризується «авторським задумом, текстовою стратегією, комунікативно-естетичними намірами, тактикою вихідного тексту» [Алексеев 2009: 42]. Тобто якщо категорія *«образу*

автора» може бути зведена до категорії *стратегії автора*, то категорія *«образу перекладача»* може бути зведена до категорії *перекладацької стратегії*.

Як наслідок, об'єктом інтерпретації у перекладі є стратегія першотвору, що розуміється як комплекс мовних та мовленнєвих прийомів побудови тексту відповідно до конкретних, різної складності комунікативних або комунікативно-естетичних намірів автора [Уржа 2001: 289–290]. Від того, наскільки повно перекладач здатен сприйняти стратегію оригінального тексту, і від того, які засоби він залучає для її відтворення мовою перекладу, залежить адекватність відображення у перекладеному творі авторського задуму: «Суб'єктивна воля (у нашому розумінні «творчість» – О. Р.) перекладача проявляється на рівні відбору та композиції мовних засобів у створеному тексті, під її впливом в тій або іншій мірі перебувають такі аспекти авторської тактики, як суб'єктна перспектива тексту, його видо-часова та реєстрова організація, логічна побудова та тема-рематичне розгортання, формулювання назви й епіграфа, розподіл на абзаци» [там само].

Категорія образу перекладача, трактована у комунікативно-функціональному сенсі, на наш погляд, не є чимось принципово новим в науці про переклад. Безумовно, вдалим є новий термін, побудований на контрасті з «образом автора», проте у змістовому плані тут можна побачити, наприклад, однозначні паралелі з «поетикою перекладача» А. Поповича, яка виступає «корелятом категорії поетики суб'єкта оповіді» [Попович 1980: 109]. Дотичними до «образу перекладача» можуть також вважатися категорії «інтерпретаційної настанови перекладача» М. О. Новікової [Новикова 1980]; «експліцитної» та «імпліцитної» «поетики перекладача» П. Торопа [Тороп 1995: 41–42]; індивідуального перекладацького метода як «загального принципу творчого відношення художника до перестворюваної дійсності» [Косів 2011: 160] тощо. Прикметним для нас є те, що традиційно усі зазначені категорії досліджуються «у творчому ключі», тобто з позицій висвітлення перекладача як творчої особистості.

Більше того, виходить так, що будь-яка типологія перекладацьких стратегій може виступати основою для виокремлення відповідних типів образу перекладача. Прикладом тут можуть бути різновиди «стилістичної позиції перекладача», описані тим самим А. Поповичем. Оскільки, на нашу думку, в їхньому виокремленні домінує ідея креативного «внеску» перекладача у перестворення вихідного тексту, доцільно зупинитися на ньому детальніше. Отже: 1) «нульова» стилістична позиція характеризується нівелюванням мови та стилю перекладу, «перекладизмами» (тобто дослівними перекладами, кальками); 2) застосування стилю, характерного для сприймаючого середовища, визначається адаптацією стилю оригіналу; поетика перекладача «поглинає» поетику оригіналу; 3) відкриття нового стилю визначається збагаченням оригінального стилістичного контексту новими стилістичними прийомами [Попович 1980: 110].

Специфічною властивістю перекладача як творчого суб'єкта є те, що він репрезентує певну «креолізацію» авторської поетики зі своєю власною. Таким чином, в тексті перекладу поруч з авторською стратегією «свідомо чи несвідомо відображається також стратегія перекладача, його намагання розв'язати мовні головоломки перекладу» [Уржа 2001: 289–290].

На формування образу перекладача, а отже, і його стратегії, суттєвий вплив має статус перекладача як «першочитача першотвору». Починаючи переклад, перекладач вже фактично вивчив як сам текст, так і його контекст та затекст, але цей читацький досвід не тільки допомагає, а й заважає перекладачу без змін передати авторський задум. Робимо висновок, що в перекладеному творі ми ніколи не можемо побачити у чистому вигляді ані «образу автора», ані «образу перекладача», адже дві ці стратегії ніколи не будуть ізоморфними, а лише тільки гомоморфними.

Повертаючись до проблеми мети лінгвохудожнього перекладацького аналізу, тепер ми можемо не тільки констатувати її як встановлення естетико-функціональної відповідності між двома текстами, а й додати, що таке встановлення відбувається з позицій *взаємодії у перекладеному тексті образу*

автора та образу перекладача як гомоморфних текстотворчих стратегій. Філологічне зіставлення оригіналу з перекладом не може бути орієнтоване на оцінку «точності» останнього, незадовільність такого критерію вже давно визнана теоретиками та практиками перекладу. Акцентуація «образу перекладача» у створеному ним тексті є природною і не може вважатися ознакою непрофесіоналізму. Однак у випадку значного розходження стратегії автора та стратегії перекладача новостворений текст втрачає статус перекладу та буде співвідноситися з оригіналом за іншим параметром.

Узагальнюючи викладене у цьому підрозділі, зазначимо, що головними принципами лінгвохудожнього аналізу тексту перекладу художнього твору є *текстоцентричність* та *цілісність*; при цьому функціональну відповідність перекладу оригіналові можна визначити лише в загальному вигляді шляхом порівняння образу автору (стратегії конструювання першотвору) з образом перекладача (стратегією конструювання перекладу). Далі спробуємо визначити, яким чином має відбуватися таке зіставлення і якою має бути міра сходження/розходження зазначених стратегій.

3.4. Лінгвохудожня модель перекладознавчого аналізу тексту, її складові та принципи їхньої взаємодії

Запропонована в цьому розділі модель комплексного аналізу перекладеного тексту може бути охарактеризована як *лінгвохудожня*. Свого часу О. Д. Швейцер заявив про необхідність найтіснішої взаємодії між теорією перекладу та лінгвістикою (в тому числі стилістикою та прагматикою) тексту [Швейцер 1988: 178]. Слідуючи цьому закликові та спираючись на наявні перекладознавчі дослідження художнього тексту, своє чергове завдання ми вбачаємо у тому, аби запропонувати модель аналізу тексту художнього твору як перекладу на широкій філологічній (перекладознавчо-мовознавчо-літературознавчій) платформі. У цій моделі на основі холистичного принципу цілісності органічно сполучаються чотири складових – *образна, текстуальна,*

прагматична та *мовна*. Вважаємо, що саме такий підхід, з урахуванням «неадитивності» та «понадсумативності» [Лукин 1999] художнього тексту, дає можливість розкрити сутність текстоцентричної концепції творчості у перекладі.

3.4.1. Загальні засади лінгвохудожньої моделі перекладознавчого аналізу

Методиці комплексного лінгвохудожнього аналізу тексту перекладу літературного твору присвячена низка публікацій як вітчизняних, так і закордонних фахівців. Деякі з них вже набули класичного статусу [Гачечиладзе 1964, 1980; Кашкин 1968; Коптілов 1972; Попович 1980], інші з'явилися в останні роки [Алексеев 2009; Гурова 2010, Масленникова 1999 (а,б); Некряч 2008; Скугаревская 2001]. Втім, неймовірна складність цієї проблеми, спричинена необхідністю врахування багатьох релевантних чинників, що визначають творчу цінність та цілісність перекладу, не дозволяє їй втрачати своєї актуальності.

Порівняльний аналіз існуючих моделей дозволяє помітити очевидну притаманну їм аналогічність підходів до лінгвохудожнього аналізу як оригінального, так і перекладеного текстів, яка, зокрема, проявляється у застосуванні методологічних принципів ієрархічності, рівневості, циклічності, координованості, взаємодії/взаємозалежності/взаємовпливу. Такий стан речей є закономірним наслідком погляду на природу художнього тексту як на складний багатошаровий феномен. Отже, будь-яка філологічна модель аналізу неминуче «приречена» на використання цих принципів, які будуть утворювати її методологічний каркас. Водночас, теоретичне й практичне «наповнення» цього каркасу може значно відрізнятись залежно від того, який смисл дослідник вкладає в дотичні поняття тексту, літературної та художньої творчості, комунікації, функції, системи, норми, традиції тощо.

Усвідомлюючи складність формулювання текстоцентричної концепції творчості у перекладі, наголошуємо на тому, що її сутнісною ознакою є ***цілісність***, пов'язана з умінням перекладача органічно сумістити особливості відтворення багатьох різноманітних формально-змістових «шарів» художнього

твору. Зокрема, Г. Р. Гачечіладзе слушно вказує на те, що переклад художнього твору має вивчатися як цілісне утворення: «При всьому значенні конкретного образу мені здається вирішальним те спільне, що спонукає письменника та надихає його, отже, було б неправильним аналізувати частини без урахування цілого» [Гачечіладзе 1980: 129]. Як наслідок, запорукою успіху повноцінного перекладу, так само як і можливості його аналізу, виступає здатність знайти перекладачем *«стилістичний ключ»* до тексту, оскільки функції перекладача та перекладознавця є схожими: перекладач аналізує творчість автора, а перекладознавець – творчість перекладача.

Методологічна дослідницька позиція В. В. Коптілова визначається прагненням до органічного сполучення мовної та художньої складових аналізу як рівноцінних «партнерів». Об'єктивність перекладацького аналізу може бути досягнута лише за рахунок рівноцінного ставлення до двох головних складових художнього тексту – ідейно-образної та мовно-стилістичної, що дає змогу дослідникові сформулювати своє класичне визначення художнього перекладу як «процесу, в якому перекладний твір зберігає ідейно-образну структуру оригіналу (іншомовного літературного твору) і виступає як його *семантико-стилістична паралель*» [Коптілов 1972: 183]. До речі, принципова перевага цього терміну полягає у тому, що він вдало підкреслює творчий («не копійстський») характер перекладацької діяльності; водночас зауваження про спосіб, так би мовити, «проведення» цієї паралелі через зображення ідейно-образної структури оригіналу обмежує перекладацьку творчість, «вміщуючи її в певні рамки» [там само: 184].

Запорукою перекладацької творчості, за А. Поповичем, є використання опозиції інваріантних та варіантних елементів, адже «без існування інваріанту між текстами ми не змогли б говорити про перекладацькі зрушення», а сам «переклад просто залишався б копією тексту» [Попович 1980: 74]. *«Міжтекстовий інваріант»* визначається ним як «перехрещення» семантики двох текстів – оригінального та перекладеного, варіантною ж, натомість, є та частина тексту оригіналу, яка піддається змінам. Як бачимо, співвідношення

інваріантних та варіативних елементів при перекладі кожного окремого тексту є індивідуалізованим і може бути більш-менш об'єктивно визначено лише за наявності декількох різних перекладів одного й того самого тексту. Таким чином, метою перекладацького аналізу є визначення рівня інтенсивності «стилістичних зсувів», спричинених мовними, літературними та культурними відмінностями, а компенсація втрат внаслідок стилістичних зсувів здійснюється шляхом «редунданції», тобто різноманітних творчих за природою трансформацій [там само: 96].

У працях кінця XX – початку XXI сторіччя на тлі розвитку традицій філологічного підходу спостерігаються очевидні тенденції до інкорпорування елементів новітніх теорій як макролінгвістичного, так і нелінгвістичного характеру та подальшого пошуку критеріїв об'єктивізації отриманих результатів. Показовим у цьому сенсі є дослідження Є. М. Масленнікової, яка пропонує розглядати відносини між текстом-оригіналом і текстом-перекладом у термінах логіко-математичних понять ізоморфізму та гомоморфізму. Вихідною тезою запропонованої нею моделі є твердження про те, що кожен перекладач конструює текст перекладу з опорою на «домінанту» його смислу, при цьому смисли тексту утворюють складну, рухливу, взаємозумовлену єдність, в якій сума смислів окремих одиниць не дорівнює смислу цілого тексту. На практиці завжди відбувається або втрата, або прирощення окремих смислів, які в термінології авторки називаються «розщепленнями», а наслідком «розщеплень» є смислова трансформація тексту оригіналу в перекладі [Масленникова 1999б].

З урахуванням досвіду попередніх досліджень ми пропонуємо **чотирьохскладову** модель перекладознавчого аналізу, перші три складових якої – **образна**, **текстуальна** та **прагматична** – неначе «занурені» у четверту – **мовну**, адже саме мовні засоби у процесі перекладу піддаються різноманітним замінам та трансформаціям. Виходячи з цього, **текстоцентрична концепція творчості у перекладі визначатиметься прагненням перекладача до створення такого тексту перекладу, в якому зміни на мовному рівні**

запроваджуються заради збереження цілісності системи образів, текстуальності та прагматичного навантаження вихідного тексту.

В. В. Коптілов писав про те, що перекладач художнього тексту «повинен тонко відчувати взаємозв'язки змісту і форми, повинен знати межі, в яких можна змінювати форму, щоб не зруйнувати змісту» [Коптілов 1972: 91]. Цю думку підхоплює й розвиває М. О. Новикова: «Зміст оригіналу, хай навіть класичного, нерідко доводиться в чомусь *змінювати*: недаремно сам автор варіює і змінює його, доходячи до суті. *Руйнувати* зміст – не можна. В цьому – найперше право і обов'язок перекладацької інтерпретації» [Новикова 1982: 42]. Зважаючи на думку цих авторитетних перекладознавців, зазначаємо, що в нашій концепції зміни першотвору на мовному рівні, необхідні для збереження його змісту (як сукупності образних, текстуальних та прагматичних характеристик), не заважають творчій взаємодії образу автора з образом перекладача. Натомість надмірна акцентуація образу перекладача неминуче призведе до його деконструктивної протидії образу автора.

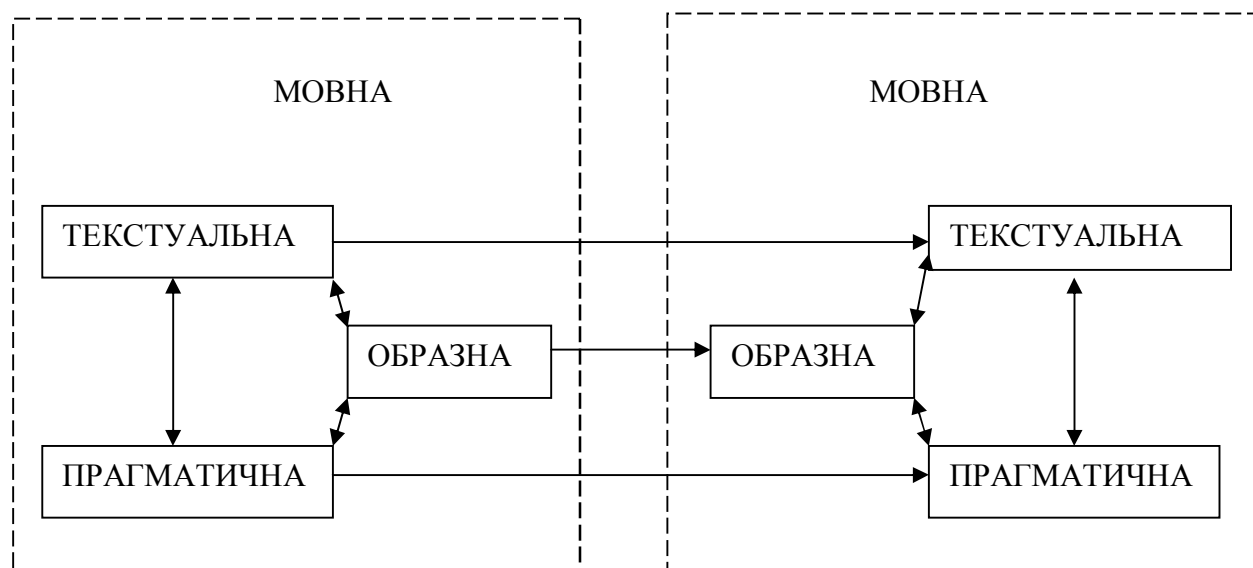


Рисунок 2. Лінгвохудожня модель перекладознавчого аналізу

Оскільки фактично аналіз мовної складової перекладу (на лексичному рівні) був представлений нами у попередньому розділі, логічним було б зосередитися далі на аналізі образної, текстуальної та прагматичної складових лінгвохудожньої моделі перекладознавчого аналізу.

3.4.2. *Образна складова лінгвохудожньої моделі перекладознавчого аналізу*

Пріоритетність образного складника в лінгвохудожній моделі аналізу перекладеного тексту визначається тим беззаперечним фактом, що «саме в образі сконцентрована смислова та естетична інформація художнього тексту, і спроби проникнути в неї варто починати з пошуків образу» [Кухаренко 1988: 10]. В рамках образного складника досліджуються відносини між текстом оригіналу й текстом перекладу як ієрархічно побудованими системами образів. Точкою перетину між цими двома системами є образ перекладача, який ми визначили за аналогією з образом автора у функціональному ключі як стратегію перекладу, зумовлену специфікою інтерпретації першотвору, в якій зміст, «закладений» автором, комбінується зі змістом, «доданим перекладачем».

Метою аналізу образного складника є усвідомлення принципів та механізмів взаємодії між образами різних рівнів у вихідному та цільовому текстах, яке дає можливість зрозуміти необхідність й достатність трансформацій при перестворенні формально-смислової організації вихідного тексту. Такий підхід дає можливість визначити міру творчого опрацювання оригіналу, яка буде визначатися не тим, наскільки далеко перекладач відійшов від задуму автора, а наскільки він зумів до нього наблизитися.

Образи тексту оригіналу та образи тексту перекладу складаються з елементів трьох рівнів. Перший рівень утворюють елементи структури тексту, які визначаються нами як *мікрообрази*. Мікрообрази мають вербальну природу та можуть бути типологізовані як мовні та/або стилістичні одиниці. У межах кожного окремого типу так само можлива подальша внутрішня типологізація за гіпонімо-гіперонімічним принципом. Об'єднуючись у групи, мікрообрази утворюють *макрообрази*, які є поняттями не вербального, а художнього порядку і трактуються як художні образи, тобто як естетична категорія, що характеризує результат осмислення автором певного об'єкта, процесу або явища [Литературоведение 2000].

Суттєвими для нас є ті властивості художнього образу, які визначають сутність перекладацького підходу до його втілення. Перш за все, це *цілісність*

та **самодостатність**, наслідком чого має бути **послідовність** у виборі перекладачем засобів його відтворення; водночас необхідно також враховувати потенційну здатність образу еволюціонувати, внаслідок чого можуть видозмінюватися лінгвальні засоби його репрезентації, які вимагатимуть від перекладача іншої стратегії його відтворення у перекладеному тексті. Еволюція художнього образу як перекладацька проблема ще не привертала уваги дослідників, тож нам видається вартим уваги зупинитися на ній детальніше. Наприклад, однією з типологічних рис казкового дискурсу є «перетворення», що часто має відчутні зовнішні прояви, які, проте, мають на меті підкреслити передусім внутрішню трансформацію героя. Такі перетворення завжди є аксіологічно зумовленими, тобто негативний образ персонажа змінюється на позитивний або ж навпаки. Перед перекладачем така метаморфоза ставить творче за своєю природою завдання підібрати такі мовно-стилістичні засоби відтворення образу (мікрообрази), які робили б його трансформацію логічною і зрозумілою для читача з урахуванням не тільки його іншомовної та іншокультурої, а й вікової специфіки. Візьмемо для прикладу образ принца Рабадаша з роману К. С. Льюїса *“The Horse and his Boy”*, цікавість якого зумовлена двома головними чинниками: по-перше, складністю та багатогодовістю образних трансформацій, а по-друге – багатством мовного матеріалу, за допомогою якого вони подаються читачеві:

*Yet when he was with us in Narnia, truly this Prince bore himself in another fashion than he does now in Tashbaan. For I take you all to witness what **marvellous** feats he did in that great tournament and hastilude which our brother the High King made for him, and how **meekly** and **courteously** he consorted with us the space of seven days. But here, in his own city, he has shown another face.” – “Ah!” croaked the Raven. “**It is an old saying: see the bear in his own den before you judge of his conditions.**” – “That’s very true, Sallowpad,” said one of the Dwarfs. “And another is, **Come, live with me and you’ll know me.**” – “Yes,” said the King. “We have now seen him for what he is: that is, a **most proud, bloody, luxurious, cruel, and selfpleasing tyrant.**” (Lewis, The Horse and His Boy)*

Переклад:

Та коли принц той гостював у Нарнії, то тримався геть інакше, аніж нині в Таибаані. Усі ви свідки тим **дивним** подвигам, які здійснив принц Рабадаш під час великого турніру та змагання на списках, що їх брат наш Великий Король улаштував для гостя, і які **сумирні та поштиві** манери виказував у той тиждень. Але тут, у своєму рідному місті, він виявив інше обличчя. А! – кречнув ворон. – Є старе прислів'я: **поглянь на ведмедя в барлозі, тоді скажеш, що він за один.** – Щира правда, Жовтолапе, – сказав один із гномів, – а в іншій говориться: **прийди до мене, живи поруч мене, тоді знатимеш мене.** – Так і є, – мовив король. – Тепер ми побачили, що то за людина: **страшенно пихатий, кровожерний, жадібний, жорстокий та самозакоханий тиран.** (Льюїс, Кінь та його хлопчик, переклад В. Наріжної, с. 69)

Потужним засобом висвітлення образу в цій ситуації є два квазіприслів'я, що виступають маркерами квазіреальної картини світу, яку вимальовує письменник у своєму Нарнійському циклі. Перше з них побудоване на основі традиційного анімалістичного символу – ведмедя, але автор не уподібнює свого героя до цього звіра, який в англосаксонській (як і в українській) культурній традиції є скоріше носієм позитивного символізму. У цьому штучному утворенні лише обігрується звичка ведмедя зимувати у барлогу, де він поводить найбільш природно. У перекладі ця ідея відтворена достатньо вдало. Друге квазіприслів'я не має у своїй основі лексем-символів і не є модифікацією реального англійського прислів'я, його ідея виражена експліцитно, і в цьому сенсі воно позбавлено ефекту ідіоматичності. Переклад, на нашу думку, вийшов багатослівним за рахунок того, що перекладачка застосувала епіфору як засіб ритмічної організації.

Іншим стилістичним засобом вираження образу є контрастні епітети, за допомогою яких спочатку малюється позитивний (*marvellous, meek, courteous*), а потім негативний (*most proud, bloody, luxurious, cruel, and selfpleasing tyrant*) образ героя. Цікаво проаналізувати переклад лексеми *proud*, яка, характеризуючись енантіосемічною природою, має в українській мові два аксіологічно полярних еквіваленти – «гордий» [+] та «пихатий» [-] [Lingvo]. Помилковим видається переклад *luxurious* як «жадібний», адже ця лексема має абсолютно протилежний смисл (*enjoying or devoted to luxury*) і мала б бути

відтворена у перекладі за допомогою лексеми «марнотратний». Можливо, перекладачка вдалася тут до алітерації, намагаючись якомога частіше відтворити звук [ж], який, як вважають психологи, викликає негативні емоції та провокує почуття страху.

Трансформація образу відбувається тоді, коли Рабадаш отримує покарання і перетворюється на віслюка, який є символом дурості та впертості як в англійській, так і в українській культурі. Цікавою є сама сцена перетворення, в якій автор використовує ономапоєю, аби показати перехід від людського мовлення до ослиного рева:

*“Oh, not a Donkey! Mercy! If it were **even a horse** – e’en – a hor – eeh – auh, eeh-auh.” And so the words died away into a donkey’s bray.* (Lewis, The Horse and His Boy)

Переклад:

– О, тільки не віслюк! Змилуйся! Хоча би навіть **кінь... на’їть... ’їнь... і... і-а, і-а!** І слова перетворилися на віслучий крик. (Льюїс, Кінь та його хлопчик, переклад В. Наріжної, с. 230)

Авторська ідея в перекладі відтворена вдало, чому сприяє подібність ономапоетичного вираження ослиного реву в англійській та українській мовах (саме «реву», а не «крику», як написано в перекладі!).

Пробувши певний час у шкурі віслюка, Рабадаш знову перетворився на людину, і ось як автор описує його подальшу долю:

*His own people never forgot that he had been a donkey. During his reign, and to his face, he was called **Rabadash the Peacemaker**, but after his death and behind his back he was called **Rabadash the Ridiculous**, and if you look him up in a good History of Calormen (try the local library) you will find him under that name. And to this day in Calormene schools, if you do anything unusually stupid, you are very likely to be called “**a second Rabadash**”.* (Lewis, The Horse and His Boy)

Переклад:

Його власний народ ніколи не забув, що їхній Тиширок побував колись віслюком. Протягом царювання в лице його називали **Рабадаш Миротворець**, та після смерті й поза очі його прозвали **Рабадаш Потішний**. І якщо ви пошукаєте його персону в якійсь добре написаній історії Калормену (спробуйте

в місцевій бібліотеці), то знайдете саме під цим іменем. А в калорменських школах й досі, утнувши щось геть вже дурнувате, ви ризикуєте отримати прізвисько «**другий Рабадаш**». (Льюїс, Кінг та його хлопчик, переклад В. Наріжної, с. 232–233)

У наведеній ситуації автор вдається до описаного нами вже раніше прийому – контрасту, нагороджуючи героя протилежними за оцінкою визначеннями: *Rabadash the Peacemaker* [+] та *Rabadash the Ridiculous* [-]. Відтворення цих форм у перекладі за допомогою узуальних відповідників не викликає жодних труднощів, завершуючи вдалу трансформацію образу.

Сукупність макрообразів художнього твору підпорядковується **мегаобразу**, визначаючи який ми використаємо поняття «домінанти» у тлумаченні Р. Якобсона: «Її [домінанту] можна визначити як фокусуючий компонент витвору мистецтва: домінанта керує рештою компонентів, визначає та трансформує їх. Саме вона забезпечує цілісність структури. Домінанта визначає специфіку твору» [Якобсон 1996: 119].

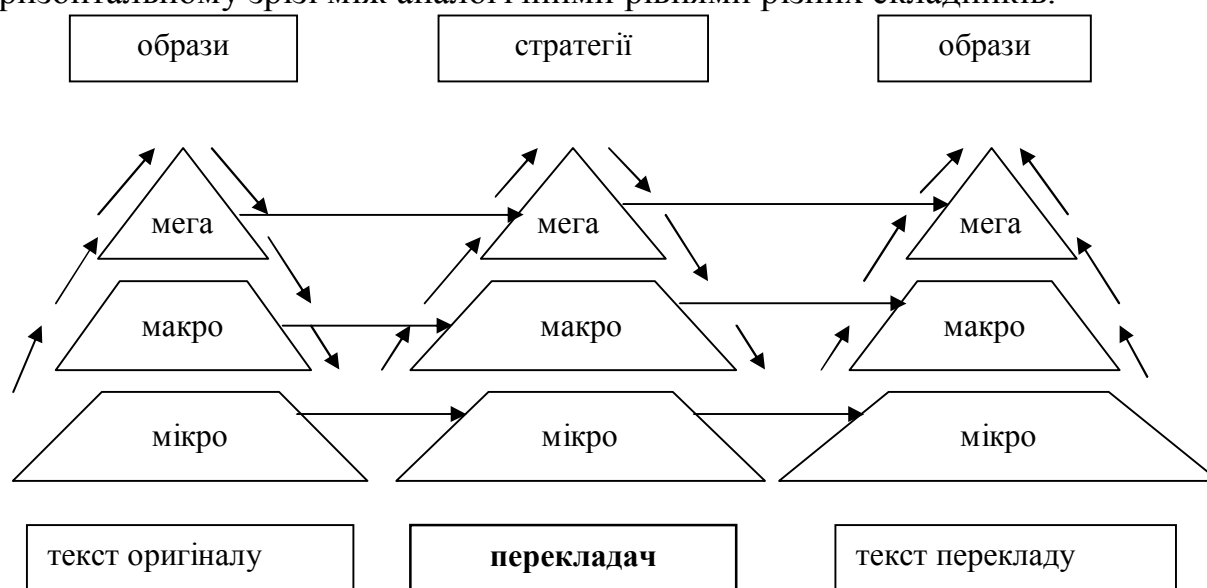
У художньому творі домінанта, як правило, має прихований імплікативний характер, перебуваючи на значній семантичній глибині, отже для її сприйняття та визначення необхідними є не стільки власне мовні знання, скільки «аналітичне мислення, емоційна сприйнятливість та художнє чуття» [Комиссаров 1988: 12].

Визначення домінанти є чи не найважливішим завданням перекладознавчого аналізу, адже «практика показує, що найбільш плідним та цільним за отриманими результатами є рух у напрямку “ідея – композиція (образи) – мова”» [Новиков 1988: 27]. Разом із цим взаємодія між мікро-, макро- та мегаобразами має човниковий характер і відбувається у вертикальному зрізі як в напрямку «зверху – вниз», так і навпаки.

Образ перекладача за аналогією з образом автора є основою синтезуючого підходу: «Єдність аналізу цементується образом автора, співвіднесеністю структур цієї категорії» [там само: 25]. Виступаючи головною категорією аналізу художнього тексту, образ автора тим самим відтворює також його структуру. Оскільки категорія образу автора «відображається в тексті, в його взаємопов’язаних рівнях, але не зливається з ним» [там само: 14], в ній самій

«принципово виділяються ті ж рівні, що і в самому тексті» [там само: 20]. Вважаємо за доцільне використати такий самий підхід відносно категорії образу перекладача, виокремлюючи в ній три рівні, які відповідали б рівням мікро-, макро- та мегаобразів у категоріях образу тексту оригіналу та образу тексту перекладу. Оскільки образ перекладача ми визначаємо як втілення перекладацької стратегії, то відповідні рівні можна визначити як мікро-, макро та мегастратегії. Такий підхід у цілому кореспондує з розподілом стратегій на суперординантні/глобальні та субординантні/локальні [Ребрій 2009 (а)]. Для відтворення у перекладеному тексті різних типів мікрообразних елементів першого рівня можуть бути застосовані різні стратегії, проте вони мають бути узгоджені між собою таким чином, аби не порушувати цілісності макрообразів другого рівня. Отже, підтверджується наше припущення про те, що мегастратегія третього рівня як суперординантна відносно усього тексту має бути визначена на етапі передперекладацького опрацювання тексту оригіналу, тоді як чисельні мікро- та макростратегії є симультанними відносно процесу перекладу і можуть неодноразово корегуватися в процесі розгортання тексту перекладу.

Взаємодія всередині моделі відбувається не тільки на вертикальному зрізі між мікро-, макро- та мега- рівнями кожного окремого складника, а й на горизонтальному зрізі між аналогічними рівнями різних складників.



**Рисунок 3. Образна складова лінгвохудожньої моделі
перекладознавчого аналізу**

Першим етапом аналізу, як ми вже з'ясували, має бути передперекладацьке опрацювання тексту оригіналу, під час якого відбувається його глибинна інтерпретація, що призводить до формування мегаобразу тексту оригіналу, тобто його домінанти, та загальної стратегії його відтворення. Запорукою успішності перекладу має бути максимально можливе зближення образу автора з образом перекладача, що є можливим на основі ретроспективного аналізу (авторські коментарі, спогади, ремарки тощо) та контекстуального аналізу. Образно кажучи, різниця між цими двома видами аналізу полягає в тому, що об'єктом ретроспективного аналізу виступає особистість автора та особистість перекладача, доступ до яких дослідник отримує через коментарі, ремарки, примітки, спогади тощо як самого автора/перекладача, так і інших людей, тоді як об'єктом контекстуального аналізу є текстовий та позатекстовий (літературний і культурний) простір. Очевидно, що ретроспективний та контекстуальний аналізи мають спільну зону, до якої потрапляють вербальні та/або художні елементи, максимально повне усвідомлення сенсу та змісту яких можливе лише на основі залучення обох типів аналізу. Наведемо такий приклад. У творчості британського письменника К. С. Льюїса важливу роль відіграють імена персонажів, деякі з яких вигадані самим автором, наприклад, *(King) Lune*, *(King) Olvin*, *(Lady) Liln*. Іноді можна більш-менш вірогідно вивести їхню етимологію. Так, скоріше за все, *(King) Lune* походить від латинського *lūna* (луна). В інших випадках авторська мотивація залишається нез'ясованою, проте контекстуальний аналіз дозволяє встановити звукосимволічні асоціації. Наприклад, *(Lady) Liln* асоціюється з англійським *lily* («лілея»), що є закономірним для чарівної жінки; а *(King) Olvin* є дуже подібним до імені *Alvin*, яке має цілком «казкове» походження, адже утворене від давньоанглійського *Ælfwine*, що означає *Elf-friend* («друг ельфа»). Водночас уся повнота прихованого змісту розкривається перед уважним дослідником у разі ретроспективного звернення до мемуарів самого автора, який писав: «Я завжди граюся зі складами, намагаючись їх поєднати (виключно на слух), аби побачити,

чи можу я “вивести” нові слова, які б мене задовольнили. Я хочу, аби вони характеризувалися емоційним, а не розумовим навіюванням» [Downing 2005].

Так само К. С. Льюїс визнавав, що має певні преференції стосовно вживання тих або інших звуків, які вказують на його «старомодні поетичні смаки». Плавні приголосні (*l* та *r*) та носові (*m* та *n*) вважалися ним найбільш мелодійними, тож в усіх книжках письменника в іменах позитивних героїв та пов’язаних із ними географічних назвах домінують саме вони [там само].

Ретроспективний аналіз поєднується з контекстуальним при виявленні прихованих змістів в оригінальному тексті з метою визначення, наскільки повно вони були відтворені/втрачені/компенсовані у тексті перекладу. При цьому, чим активніше працює сприймаюча свідомість, тим ширше поле осмислення, тим більше імплікованої інформації стає об’єктом смислової обробки. В літературних текстах до такої інформації, зокрема, належать авторські оцінки та відношення, представлені в тексті опосередковано, наприклад, крізь призму сприйняття дійсності персонажами. Повноцінна передача таких компонентів змісту є важливою умовою, від якої залежить, наскільки повно перекладач забезпечив реалізацію естетичного потенціалу твору у перекладі. Цікаво, що Ю. О. Сорокін у зв’язку з цим вважає, що «знання біографії письменника та його позалітературних вчинків» перекладачеві «можна лише “мати на думці”, орієнтуючись на них як на віхи, що обмежують перекладацьку “сваволю”», оскільки «враховувати їх можна лише підсвідомо» [Сорокін 2008].

Рівні контекстуального аналізу ми виділяємо на основі опозиції «близький – далекий». До найближчих контекстів літературного твору будуть віднесені «його творча історія, утілена в чернетках, різних за часом попередніх варіантах; біографія автора, властивості його особистості та риси характеру; різноманітне оточення – літературне, сімейно-родинне, дружнє» [Крошнева 2007: 33]. До «віддалених» контекстів належать «різноманітні явища соціально-культурної сучасності автора; “великий історичний час” (за Бахтіним), до якого був причетний письменник; літературні традиції та предмет їх художнього

дотримання або відштовхування; нелітературний досвід минулих поколінь та його місце в долі письменника тощо» [там само].

Ми виділяємо рівні контекстуального аналізу у вигляді концентричних концептуальних просторів у такій послідовності: контекст художнього твору, ідіостильовий (авторський) контекст, жанровий контекст, літературний контекст, культурний контекст, соціально-історичний контекст.

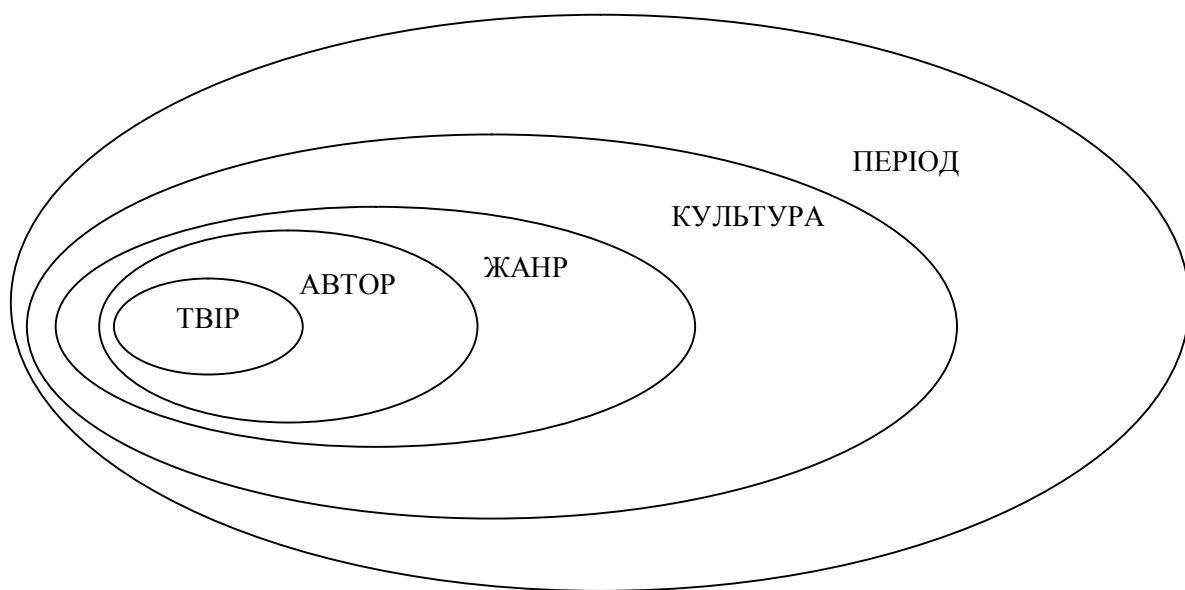


Рисунок 4. Рівні контекстуального аналізу

Другий етап аналізу скерований на виокремлення системи макрообразів тексту, кожен з яких, у свою чергу, може мати ієрархічну структуру, тобто бути зорганізованим за гіпонімо-гіперонімічним принципом. У такому випадку можна говорити про наявність макрообразів першого, другого, третього рівнів тощо. Такий підхід кореспондує з розумінням художнього образу як складного феномену, в якому інтегровані індивідуальне та спільне, суттєве та другорядне.

Третій етап аналізу направлений на виокремлення комплексу мікрообразів як вербальних засобів реалізації кожного окремого макрообразу. Мікрообрази розлиті по всьому тексту, заряджаючи його імпресією та експресією, тому ми принципово погоджуємося з тезою, що «слово, включене в художній текст, стає його конструктивним компонентом і естетично значущим елементом. Ось чому у справді художньому творі немає зайвих слів» [Новиков 1988: 18]. Це також

пояснює принципову неможливість розробки вичерпної типології мікрообразів. Значно продуктивнішим, на наш погляд, є виокремлення релевантних типів мікрообразів у межах окремого твору/жанру/ідіостилю. Поняття мікрообразу в нашому розумінні перетинається з трактовкою поняття «словесного образу» Р. П. Зорівчак [Зорівчак 1982: 51].

Саме на цьому рівні відбувається аналіз окремих перекладацьких рішень, які завжди пов'язані з творчими за своєю природою операціями з відбору та аранжування мовного матеріалу, адже «при створенні паралельного тексту, який адекватно розкриває художній образ, найбільш значущу роль відіграють слова та словосполучення, переклад фрагментів тексту, де автор проявляє себе як художник слова» [Борисова 2010: 6].

Аналізуючи перекладацькі рішення у творчому аспекті, теоретик перекладу має визначити, які лінгвостилістичні засоби (мікрообрази) оригіналу є релевантними для певного макрообразу та встановити доцільність їхніх перекладацьких відповідників відносно стратегії відтворення макрообразу та стратегії відтворення інших подібних елементів. Наприклад, автор може використовувати індивідуально-авторське утворення (оказіоналізм) як засіб іменування персонажу, отже при аналізі перекладу можна визначити, як обраний перекладачем варіант перекладу цього елементу сполучається з перекладом як решти антропонімів, так і решти okazіоналізмів. Стратегія перекладацького опрацювання кожного окремого типу мікрообразів визначається низкою чинників, зокрема, перекладацькою нормою, традицією, а також особистісними уподобаннями перекладача. Так, за перекладацькою традицією, антропоніми в перекладі зазвичай транскодуються, проте штучно утворене, морфологічно складне та семантично прозоре й «навантажене» ім'я персонажа краще передати за допомогою калькування. Дослідник також має відслідковувати усі допущені внаслідок відхилення від обраної стратегії трансформації та визначати їхню «кількісну» та «якісну» доцільність. Особливо цінними для нас є випадки, коли перекладач сам коментує вибір на користь тієї або іншої стратегії, в яких відбивається його творче кредо. Наприклад, В. Руднев у своєму спільному з

Т. Михайловою перекладі роману А. Мілна “*Winnie-the-Pooh*” частину імен персонажів переклав (транскодував або калькував), тоді як інші залишив в оригінальній формі (латиницею). Одним з таких неперекладених імен є *Woozle*, відносно якого перекладач зазначає: «Якщо перекласти його російською мовою, як зробив Заходєр – *Букі* і *Бякі*, – то виходить кумедно, але зникає ефект загадковості, а головне, семантична глибина. Слово *Woozle* нічого не значить, проте має не менш багату конотативну сферу. Це передусім *puzzle* (загадка), *weasel* (ласка – тварина), далі <...> *bamboozle* (обманювати, містифікувати), *waddle* (ходити перевальцем), *waal* (кричати, волати), *whale* (щось велетенське), *whoze* (важке дихання, хрипіння), *whelp* (цуценя; дитинча), *whizz* (свист), *wild* (дикий), *wolf* (вовк), *wool* (вовна). Отже, якщо підсумувати ці семантичні складові, вийде наступне: *щось загадкове, оманливе, хиже, що ходить перевальцем, з важким диханням, величезне, що волає, укрите шерстю, дике, можливо, дитинча вовка чи ласки*. Цей опис найкраще підходить до того, що й уявляли собі Пух та Паць, коли говорили про справжнього *Woozl’a*. Тепер підставимо на його місце *Буку* і *Бяку* і побачимо, наскільки жалюгідний виходить ефект» [Руднев 2000: 54].

На особливу увагу заслуговують «культурно значущі лексичні одиниці», які є «базовими компонентами» створення образу, адже «відбивають його лінгвокультурну специфіку, а також здатність представити сутність або характер того об’єкта, що позначений даним англійським словом» [Борисова 2010: 6]. Вірогідне перекладацьке відтворення англійських культурем засобами української мови забезпечується не тільки їх співвіднесенням із відповідними референтами, а й урахуванням особливостей функціонування в іншомовній та іншокультурній традиції, що і є запорукою «створення рівномістких образів у паралельних текстах» [там само].

Контекстуальні трансформації мікрообразу в перекладі є припустимими доти, доки вони не призводять до смислових зрушень у складі відповідного макрообразу. А оскільки мікрообраз у нашому розумінні є поняттям більше мовним, ніж художнім, це неминуче приводить нас до висновку, що

текстотвірна потенція художнього перекладу в більшості випадків обмежується рівнем мови. Не можна заперечувати можливість трансформації макрообразів у перекладі, адже їхнє існування доведено перекладацькою практикою, хоча і має розглядатися скоріше як виключення з правил. Теоретично обґрунтувати макрообразні зрушення можна, на наш погляд, у двох випадках.

По-перше, масштабні макрообразні зрушення відбуваються тоді, коли в перекладі комплексно «не спрацьовують» усі або принаймні функціонально значущі мікрообразні засоби. Наприклад можна згадати героїв роману М. Твена *“The Adventures of Huckleberry Finn”*, головним засобом образної характеристики яких є діалектність їхньої вимови, представлена переважно на фонографічному рівні. Візьмемо для прикладу відоме пророцтво негра Джима, в якому він говорить про долю батька Гека:

“Yo’ ole father doan’ know yit what he’s a-gwyne to do. Sometimes he spec he’ll go ‘way, en den agin he spec he’ll stay. De bes’ way is to res’ easy en let de ole man take his own way. Dey’s two angels hoverin’ roun’ ‘bout him. One uv ‘em is white en shiny, en t’other one is black. De white one gits him to go right a little while, den de black one sail in en bust it all up.” (Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*)

Мовлення чорношкірого раба густо оздоблене фонографічними стилізаціями, які створюють у свідомості реципієнта абсолютно чіткий образ цього персонажу як неосвіченої, неграмотної та некультурної людини. Усього з цією метою в короткому відрізку тексту правопис був змінений 32 рази. Проаналізуємо чотири українських переклади, виконаних у різні періоди часу.

Переклад А. Б. Грінченко:

(1) – *Твій батько сам іще не знає, що робити. То йому хочеться піти звідси, то знову здається, що треба тут zostаватися. Найкраще його не займати, хай собі робить, що йому хочеться.* (Твен, Пригоди Гека Фінна, переклад А. Б. Грінченко, с. 24)

Анонімний переклад:

(2) – *Твій старий батько не знає ще, що буде робити. То йому хочеться піти звідси, то він хоче залишитися тут. Найкраще – не хвилюватись, а*

дозволити старому робити, як йому заманеться. Навколо нього кружляють два ангели. Один із них – білий, а другий – чорний. Білий радить піти прямо, а трохи згодом втручається чорний і все йому плутає. (Твен, Пригоди Гекльберрі Фінна, анонімний переклад, с. 18)

Переклад І. Стешенко:

(3) – Ваш батенько, – передає Джим, – сам не знає, що йому робити. То думає піти звідси, а то – лишитися... Найкраще його не чіпати, нехай старий сам вирішує, як йому бути. Навколо нього літають два ангели. Один з них білий – увесь так і світиться, а другий – зовсім чорний. Білому ангелові часом щастить повернути старого на добрий шлях, а тоді підлетить чорний – і все пропало. Тепер іще ніхто не може сказати напевне, котрий із тих двох ангелів поведе його нарешті за собою. (Твен, Пригоди Тома Сойєра; Пригоди Гекльберрі Фінна, переклад І. Стешенко, с. 213).

Переклад С. Фесенко:

(4) – Ваш старий батько сам ще не знає, що йому робити. То думає, що піде звідси, а іншим разом – що залишиться. Найкраще не хвилюватися, нехай старий сам вирішить, як йому бути. Навколо нього кружляють два янголи. Один – весь білий, так і світиться, а інший – весь чорний. Білий його повчить-повчить добру, а потім утручається чорний і все йому плутає. (Твен, Пригоди Тома Сойєра. Пригоди Гекльберрі Фінна, переклад С. Фесенко, с. 216)

Показовим для нас є те, що в усіх чотирьох перекладах, що сукупно охоплюють період у понад 100 років, повністю знехтувані авторські засоби фонографічної персоніфікації, немає щонайменшої спроби хоч якось компенсувати їхню втрату, хоча б за рахунок просторіччя, яке частіше використовується в україномовній літературній традиції з метою вказати на низький культурний рівень персонажа. Як наслідок – створюється макрообраз, абсолютно не сумісний з оригінальним.

По-друге, трансформація макрообразу може бути наслідком суб'єктивної перекладацької інтерпретації, яка йде врозріз із домінантою твору та його контекстуальним оточенням. Такі трансформації мають скоріше

експериментальний характер і спостерігаються, наприклад, за умов радикальної доместикації вихідного твору (переклади «Аліси» В. Набоковим та В. Корнієнком 2005 р.) або так само радикальної форенізації твору перекладеного (переклад «Вінні Пуха» Т. Михайловою та В. Руднєвим).

Візьмемо для прикладу макрообразної трансформації внаслідок радикальної доместикації уривок з роману Л. Керролла:

*Next came an angry voice – the Rabbit’s – “**Pat! Pat!** Where are you?” And then a voice she had never heard before, “Sure then I’m here! Digging for apples, **yer honour!**”*

“Digging for apples, indeed!” said the Rabbit angrily. “Here! Come and help me out of THIS!” (Sounds of more broken glass.)

“Now tell me, Pat, what’s that in the window?”

*“Sure, it’s an arm, **yer honour!**” (He pronounced it “arrum.”) (Carroll, The Annotated Alice, 1998, p. 60)*

У перекладі В. Набокова читаємо:

*Затем послышался гневный окрик Кролика: «**Петька, Петька!** Где ты?» И откликнулся голос, которого она еще не слыхала:*

*– Известно где! Выкапываю яблоки, **ваше благородие!***

– Знаю твои яблоки! – сердито фыркнул Кролик. – Лучше пойдика сюда и помоги мне выбраться из этой дряни. (Опять звон разбитого стекла.)

– Теперь скажи мне, Петька, что это там в окне?

*– Известно, **ваше благородие** – ручища! (Он произнес это так: рчище.)*
(Кэрролл, Аня в стране чудес, переклад В. Набокова)

Як можна легко впевнитися, у цьому перекладі доместикація проявляється не тільки в тому, що невідомий *Pat* перетворюється на «Петьку». Насправді макрообразні трансформації мають глибшу природу: Кролик та його служник набувають імплікованих рис російського офіцера та його денщика, адже форма звертання «ваше благородие» була поширена саме серед військових у дореволюційній Росії. Натомість в оригіналі адресація має форму *yer honour* (*your honour*), яку англійці зазвичай використовують до судді, що є цілком

логічним, оскільки в передостанньому розділі роману саме Кролик виступає розпорядником на судовому процесі проти Чирвового Валета.

Для ілюстрації макрообразних зрушень через надмірну форенізацію перекладу порівняємо уривок з роману А. Мілна з перекладом Т. Михайлової та В. Руднєва:

EDWARD BEAR, known to his friends as Winnie-the-Pooh, or Pooh for short, was walking through the forest one day, humming proudly to himself. He had made up a little hum that very morning, as he was doing his Stoutness Exercises in front of the glass: Tra-la-la, tra-la-la, as he stretched up as high as he could go, and then Tra-la-la, tra-la – oh, help! – la, as he tried to reach his toes. After breakfast he had said it over and over to himself until he had learnt it off by heart, and now he was humming it right through, properly. It went like this:

Tra– la-la, tra-la-la,

Tra– la-la, tra-la-la,

Rum– tum-tiddle-um-tum.

Tiddle– iddle, tiddle-iddle,

Tiddle– iddle, tiddle-iddle,

Rum– tum-tum-tiddle-um.

Well, he was humming this hum to himself, and walking along gaily, wondering what everybody else was doing, and what it felt like, being somebody else, when suddenly he came to a sandy bank, and in the bank was a large hole.

“Aha!” said Pooh. (Rum-tum-tiddle-um-tum.) “If I know anything about anything, that hole means Rabbit,” he said, “and Rabbit means Company,” he said, “and Company means Food and Listening-to-Me-Humming and such like. Rum-tum-tum-tiddle-um.” (Milne, Winnie-The-Pooh and All, All, All)

Спробуємо уявити, яке враження у цій ситуації справляє образ героя на потенційного читача першотвору. Безумовно, кумедний, смішний, трохи абсурдний, що має сприйматися цілком природно англомовною дитиною, яка виростає на літературі нонсенсу. Власне, фонетичними нонсенсами і насичений

наведений уривок, але, очевидно, вони не викликають якогось відчуження у такого реципієнта, який сприйме їх як щось природне.

Тепер поглянемо на переклад:

Эдуард Бэр, более известный своим друзьям как Winnie Пух, или просто Пух для краткости, однажды, громко хмыкая про себя, гулял по Лесу. Не далее как сегодня утром он сочинил небольшую Хмыкалку. Произошло это во время утренних Упражнений от Тучности, глядя на себя в зеркало:

Tra-la-la, tra-la-la, потягиваясь во всю мочь; и далее Tra-la-la, tra-la-la-ох, на помощь, -la, пытаюсь нагнуться до полу. После завтрака он несколько раз повторил ее про себя, пока не вызубрил всю наизусть, и теперь он ее хмыкал уже должным образом. Она звучала примерно так:

Rum-tum-tiddle-um-tum. Tiddle-iddle, tiddle-iddle, Tiddle-iddle, tiddle-iddle, Rum-tum-tum-tiddle-um.

Ладно, он, значит, хмыкает себе Хмыкалку и весело гуляет по Лесу, размышляя, что бы он делал, если бы он был не он, а кто-то еще, но вдруг он попадает на песчаный откос и обнаруживает в нем большую Дыру.

«Так-так!», говорит Пух (Rum-tum-tum-tiddle-um). «Если я что-нибудь в чем-нибудь понимаю, то дыра – это Кролик», говорит, «а Кролик – это Компания», говорит, «а Компания – это Еда и Послушай-Как-Я-Хмыкаю и все такое. Rum-tum-tum-tiddle-um». (Милн, Winnie Пух. Дом в Медвежьем Углу, переклад Т. Михайлової та В. Руднева, с. 72)

Перше, що в ньому вражає, це те, що герой «хмикає», а не «мугикає» чи «наспівує» свою пісеньку, яку він не «вивчив напам'ять», а «зазубрив». Тим самим перекладачі до образу персонажу привносять негативні обертони, адже «хмикає» зазвичай чимось невдоволена людина. Так само незрозумілим залишається й те, чому Кролик живе не в норі, а в «дірі» і чому Пухові співи не можна було відтворити чимось на кшталт «тра-ля-ля», а конче потрібно було залишати у їхньому первісному, тобто записаному латиницею, вигляді. Сукупно усі ці деталі створюють для російськомовного читача не зовсім зрозумілий образ з нав'язаними негативними конотаціями, який має мало спільного з оригінальним.

Оскільки перекладознавчий аналіз відбувається за човниковим принципом, який передбачає можливість чи то навіть необхідність неодноразового переходу від мікрообразів до макрообразів та навпаки (в тому числі з метою уточнення та корегування), етапність його проведення (за винятком хіба що передперекладацького опрацювання тексту) є умовною.

На завершення хотілося б додати, що запропонована модель лінгвохудожнього аналізу образного складника тексту перекладу дозволяє усвідомити творчий аспект перекладу у двох різних вимірах. Обираючи еквіваленти в межах мовної варіативності, визначеної природою мікро- або макрообразів, перекладач тим самим демонструє свою майстерність. У цьому аспекті переклад є діяльністю, яка «здійснюється уміло, “майстерно” в технологічному, а іноді й в естетичному сенсі» [Гарбовский 2007: 350]. У тих випадках, коли перекладач вдається (вимушено або добровільно) до трансформацій мікро- та макрообразів оригіналу, виходячи за межі, передбачені природною варіативністю мовного знаку, він демонструє свою креативність, яка в аспекті винаходження нестандартних рішень дорівнює винахідливості.

3.4.3. Текстуальна складова лінгвохудожньої моделі перекладознавчого аналізу

Традиційно філологічний підхід до аналізу художнього тексту закономірно спирається на систему образів як головну складову художнього тексту; водночас недостатньо уваги приділяється специфіці реалізації спеціальних текстових категорій – «інтуїтивно сприйнятих ознак тексту», які у своїй взаємозалежності та взаємообумовленості «забезпечують акт комунікації в його прагматичній спрямованості» [Гальперин 1981: 7]. У цьому сенсі нам близька позиція В. А. Кухаренко, яка у своєму стилістико-інтерпретаційному аналізі художнього тексту спирається на поняття *актуалізації*, яке визначається нею як «таке використання мовних засобів, що пригортає увагу само по собі та сприймається як незвичне, позбавлене автоматизму, деавтоматизоване» [Кухаренко 1988: 12].

Головною функцією актуалізації на рівні тексту є *висування на передній план* (*foregrounding*), тобто посилення тієї або іншої текстової категорії: Висуванню в різній мірі за допомогою різних засобів підлягають усі текстові категорії. Деякі з них стають очевидними одразу, інші вимагають особливої уваги читача, але «усі вони мають матеріальне вираження в композиційно-мовленнєвій структурі твору, і наше завдання – не пропустити їх, розібратися у їхній функціональній завантаженості, що наблизить нас до адекватної інтерпретації художнього твору» [там само: 90].

Взаємодіючи між собою та «цементуючи» систему образів, категорії тексту («логічні скріпи» в термінології І. Р. Гальперіна [Гальперин 1981]) забезпечують його мовну та комунікативну системність, з чого й випливає, що інтерпретація тексту перетворюється на «загальногуманітарну та творчу дисципліну», адже, «розкриваючи задум художника, усвідомлюючи істинний смисл глибинних пластів твору, повторюючи шлях, пройдений митцем, ми не тільки беремо участь у процесі пізнання, а й отримуємо доступ до творчої лабораторії художника, відтворюємо його творчу індивідуальність, перестворюємо для себе відображену ним реальність» [Кухаренко 1988: 9]. Ця теза, як нам здається, може слугувати відправною точкою для перекладацького підходу до текстової інтерпретації, адже, усвідомивши сенс твору, перекладач уподібнюється авторові в акті його перестворення, але засобами іншої мови.

Окреслюючи межі текстуального складника моделі перекладознавчого аналізу, маємо, по-перше, визначити, за рахунок яких формальних (мовних, стилістичних, структурних) засобів реалізуються головні категорії тексту оригіналу, а по-друге – якими є засоби відтворення цих категорій у мові перекладу. Наявність розходжень між цими засобами означає, що перекладач був змушений вдаватися до трансформацій/деформацій тих або інших категорій тексту в перекладі задля забезпечення адекватності його сприйняття цільовим рецептором та/або реалізації власного творчого «Я». У зв'язку з цим виникає потреба конкретизувати наше розуміння поняття «категорія тексту». На сучасному етапі розвитку лінгвістичного перекладознавства серед фахівців

немає одностайної позиції ані щодо кількості таких категорій, ані щодо їхнього тлумачення.

Категорії тексту можуть бути визначені як його властивості (характеристики), виокремлення яких має на меті одне очевидне завдання – онтологізувати текст як знакове, системне мовно-мовленнєве утворення і легітимізувати його в якості самостійного об'єкта мовознавчого аналізу. У цьому світлі закономірною видається ситуація, коли до свого класичного визначення тексту І. Р. Гальперін включає більшість запропонованих ним текстових категорій: «Текст – це витвір мовленнєвотворчого процесу, який характеризується завершеністю, є об'єктивованим у вигляді письмового документа, літературно обробленим відповідно до типу цього документа; витвір, що складається із назви (заголовка) та низки особливих одиниць (понадфразових єдностей), об'єднаних різними типами лексичного, граматичного, логічного, стилістичного зв'язку, та має певну цілеспрямованість і прагматичну настанову» [Гальперин 1981: 18].

Таким чином, текст не зводиться більше до поняття «фону» або «сфери» функціонування різного роду мовних одиниць, а перетворюється на «цілісне комунікативне утворення, яке відрізняється структурно-семантичною, композиційно-стилістичною та функціональною єдністю і характеризується певним набором категоріальних ознак (які зазвичай називають текстовими категоріями)» [Стилистика 1991: 200].

Порівняльний аналіз низки публікацій [Гальперин 1981; Кияк-Редькович 2011; Кондратьєва 2011; Кухаренко 1988; Селиванова 2002] дозволяє дійти висновку, що кількість текстових категорій не є фіксованою і варіюватиметься від дослідження до дослідження, відбиваючи як складність самого феномену тексту, так і авторську позицію, зумовлену метою дослідження та обраною для її реалізації парадигмою. Для нас значно важливіше визначити, які категорії тексту є релевантними для перекладу як творчого процесу, а це, передусім, ті, специфіка відтворення яких в іншомовному творі припускає можливість трансформацій та/або деформацій. Гіпотетично трансформованими

/деформованими можуть бути будь-які текстові категорії, що спричинено їхньою семантико-структурною природою [Стилистика 1991: 212]. Тобто об'єктом перекладацьких трансформацій/деформацій у межах текстуального складника нашої моделі повинні виступати формальні ознаки текстових категорій, однак частина категорій тексту мають такі формальні ознаки, сама можливість трансформації/деформації яких суперечить лінгвістичному розумінню перекладу.

Візьмемо до прикладу категорію *інформативності*. З одного боку, ця категорія, здається, має виключно смисловий характер, проте, з іншого боку, засобом її вираження може вважатися вся композиційна будова тексту (особливо художнього), адже композиція не тільки впливає на формування значення, а й сама бере участь у його створенні. Експериментувати з композицією твору може його автор, що часто призводить до нового поєднання компонентів тексту, порушуючи водночас традицію, канони, умовність і створюючи нові. Але чи має повноваження на такі «порушення» перекладач? Наша відповідь на це запитання буде скоріше негативною, адже композиційна перебудова художнього твору в перекладі вступає у протиріччя з концепцією вторинної перекладацької текстотворчості.

Водночас, композиційна перебудова, скерована на оптимізацію інформаційного повідомлення для деяких нехудожніх типів тексту буде здаватися не тільки можливою, а й бажаною, чи то навіть необхідною. Іншим аспектом прояву категорії інформативності є співвідношення експлікованої та імплікованої інформації (в термінології І. Р. Гальперіна «змістовно-фактуальної» та «змістовно-концептуальної» інформації» [Гальперин 1981]), і тут перед перекладачем відкривається широкий діапазон можливих дій.

Змістовно-фактуальна інформація містить повідомлення про факти, події, процеси, що відбуваються в дійсному або вигаданому світі і є експліцитною за своєю природою, а отже такою, що мало піддається творчій обробці з боку перекладача. Відтворення такої інформації у перекладі скоріше корегується дією об'єктивних чинників, таких як нормативні вимоги мови перекладу та

наявність/відсутність у ній відповідних засобів/ресурсів для їхнього відтворення. Змістовно-концептуальна інформація, навпаки, повідомляє читачу про «індивідуально-авторське розуміння відносин між явищами» і через свою невираженість «надає можливість та навіть настійливо вимагає різних тлумачень» [Гальперин 1981: 28]. Це означає, що як обсяг такої інформації в перекладеному тексті, так і спосіб її представлення будуть визначатися дією суб'єктивного чинника – обраної перекладачем стратегії, що неминуче призведе до трансформації категорії інформативності.

Зрушення у співвідношенні двох типів інформації проявляються найкраще у множинних перекладах, для чого звернемося ще раз до творчості М. Твена. Протягом роману *“The Adventures of Huckleberry Finn”* автор декілька раз вживає вираз *honest injun*, який є експресивним вигуком, наближеним до українських «їй-богу», «бігме», «чесне слово» тощо [Lingvo]. Складність перекладу цього виразу визначається тим, що для носіїв англійської мови він сполучається з негативними конотаціями образливого/неввічливого характеру, тоді як запропоновані українські відповідники, вочевидь, позбавлені цієї риси. Розглянемо наступну ситуацію:

I didn't do it pretty good, and when I got done I see she wasn't satisfied. She says:

“Honest injun, now, hain't you been telling me a lot of lies?”

“Honest injun,” says I.

“None of it at all?”

“None of it at all. Not a lie in it,” says I.

“Lay your hand on this book and say it.” (Twain, *The Adventures of Huckleberry Finn*)

Незграбно збрехавши своїй співбесідниці, Гекльберрі Фінн викликав у неї підозру і змусив її вимагати в нього підтвердження своїх слів. В анонімному перекладі роману ця сцена взагалі випущена, тоді як в решті перекладачі вступають у своєрідне змагання, намагаючись якомога барвистіше передати діалог, який в оригіналі є доволі лаконічним і, тим самим, порушуючи категорію

інформативності. До того ж, вони не тільки вільно «додають» відсутні у першотворі елементи, а й максимально доместикують ситуацію, використовуючи для цього наявні у великій кількості ресурси української мови.

Переклад А. Грінченко:

Мабуть, моє пояснення було дуже недолadne, бо дівчинка була незадоволена.

– Дай мені слово чесної людини, що ти не брешеш!..

– Слово честі, – промимрив я.

– Так нічого не збрехав?

– Нічого, ні одного слова.

– Положи руку на книжку й скажи ще раз, що ти не збрехав. (Твен, Пригоди Гека Фінна, переклад А. Грінченко, с. 178)

Переклад І. Стешенко:

Але цього разу незграбно в мене те вийшло – мої пояснення її не вдовольнили. Бачу: не вірить вона мені.

– Ану, каже, – заприсягнися, що ти не набалакав мені зараз сім мешків гречаної вовни.

– А хай мені очі повилазять, коли я не сказав тобі щирісінької правди! – кажу я.

– Ані краплиночки не збрехав?

– Ані краплиночки. Що правда, то правда! – стою я на своєму.

– Поклади руку на цю книгу й скажи ще раз. (Твен, Пригоди Тома Сойєра; Пригоди Гекльберрі Фінна, переклад І. Стешенко, с. 349–350)

Переклад С. Фесенко:

Тільки вийшло в мене не дуже вправно; бачу, що вона мені не вірить.

– Ану, – каже, – заприсягнися, що ти не набрехав мені сім мішків гречаної вовни.

– А хай мене грім поб'є, коли збрехав!

– Справді все розповів, як воно є?

– Саме так.

– *Поклади руку на цю книжку й заприсягнися ще раз.* (Твен, Пригоди Тома Сойєра. Пригоди Гекльберрі Фінна, переклад С. Фесенко, с. 354)

Хотілося б також зазначити, що перекладачі вдаються до трансформацій не тільки інформаційного, а й **модального** характеру. Безумовно, ситуація в цілому характеризується високим рівнем експресивності, який в перекладі ще більше підсилюється. Не повністю зрозумілим є емоційний стан Гека, адже всі його фрази у діалозі супроводжуються нейтральним дієсловом *to say*. Тут і з'являється можливість реалізації перекладацького бачення. Якщо в перекладі А. Грінченко герой видається пригніченим власною брехнею («промимрив я»), то у І. Стешенко та С. Фесенко він демонструє цілком бойовий, та навіть войовничий настрій, про що свідчать як окличні речення (так само відсутні в оригіналі!), так і відповідне лексичне наповнення.

Отже, відштовхуючись від усвідомлення того, які формальні засоби вираження має та або інша категорія тексту, вважаємо, що деякі з них демонструють настільки незначну здатність до перекладацьких трансформацій/деформацій, що можуть вважатися нерелевантними в аспекті перекладу. Це, наприклад, категорія членованості, яка «при перекладі виступає як одна з найбільш стійких категорій тексту» [Кухаренко 1989: 15], або категорія смислової зв'язності, яка «як в своєму проспективному, так і в ретроспективному розвитку практично не піддається зрушенням у перекладі» [там само: 18]. До цієї ж групи, очевидно, слід віднести категорію континууму/локально-темпоральної віднесеності.

В цілому ж доходимо висновку, що **найбільш релевантними потребам перекладознавчого аналізу художнього тексту виступатимуть ті текстові категорії, які мають достатньо чітко визначені мовні форми та засоби текстового втілення і які, відповідно, можуть бути піддані трансформаціям/деформаціям у процесі іншомовного відтворення, а саме, категорії зв'язності (когезії), інформативності, модальності, прагматичної скерованості та цілісності (когерентності).**

Категорії *модальності* та *прагматичної скерованості* вважаємо тісно пов'язаними між собою, оскільки модальність є частиною прагматики тексту; так само можна вважати прагматичність тексту частиною його антропоцентричності в широкому розумінні (див. детальніше підрозділ 3.4.4). Стосовно ж категорії *когезії* ми поділяємо ту точку зору, що «засоби її реалізації порівняно з іншими категоріями піддаються в процесі перекладу, очевидно, найзначнішим деформаціям» [там само: 16], отже, саме цій категорії має бути приділена найбільша увага в межах текстуального складника моделі лінгвохудожнього аналізу перекладу тексту художнього твору.

За основу беремо визначення когезії, запропоноване М. Геллідеєм та Р. Газаном як загального для всіх текстів набору значущих відносин, який відрізняє текст від не-тексту і слугує засобом виявлення взаємозалежності змісту окремих відрізків; отже, когезія не виявляє, *що* повідомляє текст, а виявляє, *як саме* текст є організованим в семантичне ціле [Halliday 1976: 26]. Дослідники розрізняють п'ять видів когезії: референційну, субститутивну, еліптичну, сполучникову (ці чотири види можуть бути охарактеризовані як граматична когезія) та лексичну. В бінарному англо-українському зіставленні усі зазначені форми когезії мають певні відмінності у засобах реалізації за винятком субститутивної, яка взагалі не притаманна українській мові, а отже, має бути компенсована іншими формами.

Трактування категорії зв'язності І. Р. Гальперіним значно ширше і виходить за рамки мовного рівня. Окрім традиційних мовних (лексико-граматичних) форм когезії, які виконують текстоутворюючу функцію, дослідник виділяє її логічні, асоціативні, образні, композиційно-структурні, стилістичні та ритміко-утворюючі форми [Гальперин 1981].

Головним засобом мовної когезії В. А. Кухаренко вважає повтор – лексичний, синтаксичний, синонімічний, займенниково-замінний, гіпогіперонімічний тощо. Не кожен із цих повторів може бути рівнозначно відтворений у перекладі внаслідок дії як об'єктивних, так і суб'єктивних чинників. «До перших відноситься тиск мовної системи та прийнятої у мовному

колективі традиції використання окремих форм, до других – вплив ідіостилю перекладача» [Кухаренко 1989: 15–16]. Системні бар'єри на шляху паралельного відтворення когезійних засобів знаходимо на всіх рівнях.

Не можна також оминати увагою *асоціативні* та *образні* форми когезії, що мають велике значення в художньому творі, виступаючи в широкому сенсі проявом уподібнення. Вони мають у своїй основі такі «особливості структури тексту, як ретроспекція, конотація, об'єктивно-оцінна модальність» [Гальперин 1981: 79]. Очевидно, що асоціативна когезія у широкому сенсі є інтертекстуальним феноменом, який зв'язує художні твори як між собою, так і з навколишньою дійсністю. Складність перекладацького відтворення асоціативної когезії полягає не тільки у тому, що її важко побачити і зрозуміти, а й у тому, що вона «діє» тільки в масштабах цілого тексту та може бути не сприйнята іншомовним реципієнтом в силу своєї етнокультурної специфіки. Через це перед перекладачем постає творча дилема: намагатися відтворити асоціативну когезію в її, так би мовити, первісному вигляді або вдатися до творення нових асоціативних зв'язків – наближених до прогнозованої читацької аудиторії. Проілюструємо проблему асоціативної когезії у перекладознавчому вимірі на такому цікавому матеріалі, як вірш-пародія.

Роман Л. Керролла *“Alice in Wonderland”* просто таки насичений поетичними пародіями, кожна з яких має конкретний вірш-основу, але водночас всі вони характеризуються яскраво вираженою антидидактичною скерованістю. Перед перекладачем, таким чином, виникає подвійна проблема: відтворювати пародію на конкретний вірш чи пародію на той жанр, який висміяв Л. Керролл? Візьмемо для прикладу такий вірш:

*How doth the little crocodile
Improve his shining tail,
And pour the waters of the Nile
On every golden scale!
How cheerfully he seems to grin,
How neatly spreads his claws,*

And welcomes little fishes in,

With gently smiling jaws! (Carroll, *The Annotated Alice*, p. 38)

Пародія написана на твір англійського теолога та письменника І. Воттса під назвою “*Against Idleness and Mischief*” («Проти неробства та пустощів») зі збірки 1715 року “*Divine Songs for Children*”:

How doth the little busy bee

Improve each shining hour,

And gather honey all the day

From every opening flower!

How skillfully she builds her cell!

How neat she spreads her wax!

And labours hard to store it well

With the sweet food she makes. (Watts, *Against Idleness and Mischief*)

Логіка автора Аліси є цілком очевидною, адже в його інтерпретації спостерігаємо характерні пародійні трансформації. Зокрема, обидва вірші алегоричні та використовують анімалістичні символи, але якщо в І. Воттса це бджола, що символізує працьовитість, то в пародії з’являється крокодил, який зазвичай асоціюється з віроломністю та злобою. В тексті-основі усі дії персонажа є типовими, що дає змогу сформувати цілісний образ, який відповідає загальним стереотипам. Натомість у пародії спостерігаємо розщеплення образу, який, з одного боку, зберігає свою лиховісну сутність, про що нагадують характеризуючі лексеми *to grin*, *claws*, *jaws*; а з іншого – уподібнюється симпатичній свійській тваринці, у зв’язку з чим до *crocodile* додається *little*, до *grin* – *cheerfully*, до *claws* – *neatly spreads*, а до *jaws* – *gently smiling*. Справжні наміри персонажа стають зрозумілими лише наприкінці пародії: ласкава зовнішність та граціозні рухи свідчать не про добродетельність та працелюбність, а є лише тільки засобом обманути дурненьких рибок.

Розглянемо український переклад цього вірша у виконанні М. Лукаша:

Хороший крокодильонько,

Скачавишия в піску,

Пірнає в чисту хвиленьку,

Споліскує луску.

Як він покаже зубоньки,

Привітно сміючись,

То рибоньки-голубоньки

Самі у рот плись-плись! (Керрол, Аліса в Країні Чудес, переклад М. Лукаша за редакцією І. Малковича, с. 21–22)

Перекладач надзвичайно обережно ставиться до збереження Керролової сюжетної лінії, що дає змогу говорити про наявність в даному випадку власне перекладу, а не переказу чи твору «за мотивом». Він не боїться того, що читач не побачить пародії, компенсуючи можливу нестачу фонових знань за рахунок вмілого одомашнення. Ефект пародійності підсилюється у перекладі за рахунок того, що твір, який не тільки за мелодикою та розміром, а багато в чому й за лексичним наповненням, відсилає читача до української фольклорної традиції, оперує таким екзотичним персонажем, як «крокодил». Звертаємо увагу на специфічну стилістично забарвлену лексику зниженого реєстру, яка так добре підходить до подовженого чотирьохскладного розміру вірша, та надає йому незрівняного українського колориту. Отже, замість «крокодила» маємо «крокодилонька», замість «хвилі» – «хвиленьку», замість «зубів» – «зубоньки», замість «риб» – «рибоньок-голубоньок».

Проте, існує, за словами В. Корнієнка, й інший шлях, за якого загроза втрати асоціативної когезії першотвору важить більше, аніж вірність оригіналу, і скеровує творчий пошук перекладача в напрямку пошуку відповідника, асоціативний ефект якого на читача перекладу дорівнював би асоціативному впливу оригіналу на читача вихідною мовою. Ідучи цим шляхом, перекладач замінює літературну пародію на фольклорну; при цьому він вважає, що «зберігся ефект цілковитої упізнаваності й водночас українське походження дитячої пісеньки скрадається, не коле надто очей, власне, сприймається як щось цілком природне» [Корнієнко 2010: 213].

Як можна побачити з цих коментарів, форми асоціативної та образної когезії є наближеними водночас до образного та прагматичного компонентів тексту, що є ще одним свідченням взаємодії між складовими запропонованої нами моделі лінгвохудожнього аналізу тексту перекладу художнього твору.

І, нарешті, категорія *цілісності* (когерентності) тексту має безпосереднє відношення до перекладу, оскільки цілісність забезпечується сукупною дією усіх вищеназваних текстових характеристик, хоча й не має власних параметрів формалізованого характеру [Kostopoulou 2007]. Цілісність неначе пронизує весь текст, у зв'язку з чим І. Р. Гальперін характеризує цю категорію як «вертикальну» та «доцентрову», при цьому «центром виступає змістовно-концептуальна інформація, яка міститься у різних відрізках тексту» [Гальперін 1981: 128]. Отже, категорія цілісності тексту створюється взаємодією таких чинників, як комунікативна інтенція автора, тематична єдність тексту, образ автора, взаємопов'язаність різних типів «висування» в тексті, взаємодія виразних засобів та стилістичних прийомів у межах тексту, композиційно-жанрова єдність, що, на нашу думку, з очевидністю вказує на зв'язок цієї текстової категорії зі змістом твору, реалізованим через його образну складову. Таким чином, можна стверджувати, що рівень перекладацької творчості та майстерності на текстуальному рівні вимірюється здатністю перекладача до забезпечення повноцінної когерентності перекладеного ним твору.

3.4.4. Прагматична складова лінгвохудожньої моделі перекладознавчого аналізу

Останнім складником моделі перекладознавчого аналізу тексту художнього твору є прагматичний, необхідність виокремлення якого визначається комунікативно- та/або регулятивно-функціональною спрямованістю перекладознавчих досліджень. Вважається, що заслуга у визнанні прагматики одним з найважливіших аспектів теорії перекладу належить А. Нойберту, який сформулював відому тезу про те, що переклад володіє начебто автономною граматикою та семантикою, але свою прагматику він позичає з прагматики

тексту оригіналу, у зв'язку з чим обов'язком перекладача є вдаватися до таких змін у граматиці та семантиці, аби отримати *текст Б*, який би відтворював прагматику *тексту А* [Нойберт 1978: 185–202].

Доволі «струнка» в логічному сенсі теорія А. Нойберта піддається критиці через вади своєї методологічної бази. Справа в тому, що категорії естетики та художньої творчості іноді важко пояснити, а ще важче виміряти, тому твердження про те, що «головне прагматичне завдання перекладу полягає в тому, аби створити мовою перекладу текст, який володіє здатністю чинити аналогічний [оригінальному] художньо-естетичний вплив на Рецептора перекладу» [Комиссаров 1990: 220], мають скоріше гіпотетичний характер, не підкріплений методикою емпіричного аналізу.

Те ж саме можна сказати і про відомий заклик Р. К. Мін'яра-Білоручева щодо неприпустимості створення почуття «естетичного (читай: «прагматичного» – О. Р.) дискомфорту» при сприйнятті перекладеного тексту [Мін'яр-Белоручев 1999: 34]. Через те, що перекладач рідко має можливість спостерігати та порівнювати реакції носіїв двох мов – вихідної та цільової, – а певні реакції просто непридатні для спостереження, поняття впливу або реакції в перекладознавстві вимагає уточнення. Насправді, вважає Л. К. Латишев, в перекладі йдеться не про реакції конкретних носіїв мови перекладу, а тільки про *перекладацькі гіпотези* стосовно цих реакцій, адже «рівноцінність регулятивного впливу вихідного тексту та перекладеного тексту на своїх адресатів не можна розуміти як ідентичність реакцій конкретних людей». Одне й те саме повідомлення навіть у межах одномовної аудиторії здатне викликати безліч різноманітних відгуків, тому «текст оригіналу й текст перекладу мають забезпечити однаковий психологічний та естетичний ефект лише *в принципі* (виділено нами – О.Р.)» [Латишев 1988: 27, див. також: Комиссаров 1999(а): 140; Сдобников 2009: 169].

Значно цікавішими в теоретичному аспекті прагматики нам видаються проблеми *імплікації* та *пресупозиції*. Ми підтримуємо такі визначення цих взаємопов'язаних понять: імплікатури – смисли, що виводяться інтерпретатором

на підставі небуквальних значень мовних виразів, актуалізованих продуцентом висловлювання, з опорою на фактори мовного й ситуативного контексту крізь призму перцептивного, когнітивного й емоційно-оцінного досвіду [Мартинюк 2012: 25]; пресупозиції – передумови дискурсивної реалізації висловлювання; спільна налаштованість учасників дискурсивної взаємодії на сприйняття актуалізованої висловлюванням інформації як комунікативно релевантної [там само: 101].

Оскільки поняття імплікації може бути пов'язане не тільки з перекладачем-інтерпретатором, а й з самим текстом як об'єктом інтерпретації, на відміну від пресупозиції, яка, перебуваючи в статусі «комунікативного фону», виводиться за межі тексту й характеризує лише дискурс, для нас буде доцільним у цьому підрозділі зупинитися на дослідженні імплікаційного змісту тексту в межах прагматичного складника моделі лінгвохудожнього аналізу тексту перекладу художнього твору.

В «ідеальному» перекладі перекладач мав би прагнути відтворення усього «глобального змісту» тексту оригіналу, який складається як з вираженого змісту, так і зі смислових компонентів, які лише мають на увазі та додаються до мовного змісту тексту самими комунікантами. Таким чином, «ідеальний» переклад передбачає «точне відтворення змісту оригіналу з тим, аби рецептори перекладу могли б на його основі самостійно вивести конкретно-контекстуальний та імпліцитний смисл» [Комиссаров 2001: 55].

Практична реалізація такого завдання у повному обсязі видається недосяжною, адже аксіомою теорії перекладу є положення про втрату частини змісту оригіналу (в тому числі й прихованого) в перекладі через індивідуальність перекладацької інтерпретації. Тому еквівалентним слід вважати такий переклад, в якому імплікативність тексту оригіналу та тексту перекладу є не абсолютною (повною), а відносною (сумісною), тобто «коли множина імплікатур тексту оригіналу й множина імплікатур тексту перекладу перебувають в стані перетину, а в тих частинах, що не перетинаються, немає суперечливих імплікатур» [Чернов 1988: 53].

За такої позиції імплікативність тексту перекладу матиме ймовірнісний характер, здатний в тому числі пояснити й феномен множинності перекладів. Метою ж дослідника при аналізі тексту перекладу художнього твору є перевірка того, щоб імплікатури перекладу не суперечили як оригінальним, так і одна одній. Для цього нам потрібно ввести поняття **контекстно-вільної** та **контекстно-зв'язаної імплікативності**. Під контекстно-вільною маємо на увазі таку імплікативність, яка не залежить від попереднього контексту і сама не впливає на подальший контекст. Контекстно-зв'язана імплікативність, навпаки, релевантна для усього твору або його окремої частини (теми, підтеми), коли імплікатури, що витікають із певного конкретного висловлювання в тексті, безпосередньо релевантні для розуміння подальшого розвитку тексту в даному творі [там само].

Проілюструємо ці поняття на прикладах каламбурів з українських перекладів романів Л. Керролла про пригоди Аліси. Більшість каламбурів у цих творах характеризуються контекстно-вільною імплікативністю, яка в принципі підлягає перекладу, хоча й на основі прийому компенсації. На практиці ж далеко не всі імплікативні змісти, приховані письменником в цих каламбурах, враховуються перекладачем.

Візьмемо для прикладу один з афоризмів Герцогині: *Take care of the sense, and the sounds will take care of themselves* (L. Carroll, *The Annotated Alice*, p. 121), який є перифразою відомого англійського прислів'я: *Take care of the pence, and the pounds will take care of themselves*. При перекладі необхідно враховувати подвійну імплікативність цього виразу. Як афоризм він набуває значення «загальності» і разом із ним «позаконтекстної імплікативності»; як перифраза відомого прислів'я він набуває «тезаурусної імплікативності» (терміни Г. В. Чернова [там само]). Потенційними українськими еквівалентами англійського прислів'я є такі: «Із копійки карбованці (рублі) робляться», «Копійка копійку кличе», «Хто щадить гріш – має з гаком більш», «Гріш копи стереже» [АУФС].

З чотирьох проаналізованих українських перекладів у жодному перекладачу не вдалося сумістити обидві імплікативності. Г. Бушина пропонує варіант «Думай, що сказати, а слова знайдуться самі» (Л. Керролл, Аліса в Країні Чудес, переклад Г. Бушиної, с. 90), в якому передається позаконтекстна імплікативність, проте втрачається тезаурусна. Те ж саме можна сказати й про переклад В. Корнієнка «Хто глузду пильнувати звик, того не підведе язик» (Л. Керролл, Аліса в Країні Чудес, переклад В. Корнієнка, с. 87) та переклад В. Наріжної «Про думку подбав – язик сам сказав» (Л. Керролл, Аліса в Дивокраї, переклад В. Наріжної, с. 91). На користь двох останніх варіантів можна зазначити, що в них перекладачі, не спираючись на реальні українські прототипи, намагаються імітувати специфічне ритмо-фонетичне оформлення, притаманне формі українського прислів'я в цілому.

Випадки контекстно-зв'язаних імплікатур часто призводять до несумісності імплікатур як між відрізками тексту оригіналу й тексту перекладу, так і між різними відрізками тексту перекладу, порушуючи таким чином рівень адекватності сприйняття реципієнтом перекладу. Прикладом є ситуація з персонажами, позначеними в оригіналі Керроллового твору як *the King* та *the Queen*, які є водночас (1) *the King and the Queen of Wonderland* та (2) *the King and the Queen of Hearts*. Якщо в першому випадку правильним перекладом буде «Король» і «Королева», то в другому тільки «чирвовий король» та «чирвова дама». В одному з розділів роману вони постають перед нами в такій ситуації:

Next came the guests, mostly Kings and Queens, and among them Alice recognised the White Rabbit: it was talking in a hurried nervous manner, smiling at everything that was said, and went by without noticing her. Then followed the Knave of Hearts, carrying the King's crown on a crimson velvet cushion; and, last of all this grand procession, came THE KING AND QUEEN OF HEARTS. (Carroll, The Annotated Alice, p. 107)

Розглянемо переклад:

За дітьми виступали гості, здебільшого королі й королеви, і серед них Аліса впізнала Білого Кролика: він то цокотів щось нервовою скоромовкою, то

усміхався, коли говорили інші, і вреїті проминув Алісу, не помітивши її. За гостями йшов **Чирвовий Валет**: на червоній оксамитній подушці він ніс королівську корону. А замикали всю цю тишину процесію **КОРОЛЬ і КОРОЛЕВА СЕРДЕЦЬ**. (Керрол, Аліса в Країні Чудес, переклад В. Корнієнка, с. 77)

Як бачимо, перекладач пропонує варіант «КОРОЛЬ і КОРОЛЕВА СЕРДЕЦЬ», в якому втрачається імплікація, пов'язана з карточною грою, хоча в контексті залишаються всі інші лексичні маркери, що вказують на неї, включаючи Чирвового Валета. Саме Чирвовий Валет набуває особливого значення в іншому розділі роману, де він разом із Чирвовою Дамою фігурує у такому віршику:

The Queen of Hearts, she made some tarts,

All on a summer day

The Knave of Hearts, he stole those tarts,

And took them quite away! (Carroll, The Annotated Alice, p. 146)

За логікою обраної перекладачем стратегії, *The Queen of Hearts* в цьому контексті, так само як і в попередньому, має бути представлена як «Королева Сердець», але пропонується зовсім інший варіант:

Краля Чирвова спекла пиріжки,

А також спекла рулет.

Та ті пиріжки, як і той рулет,

Украв **Чирвовий Валет**! (Керрол, Аліса в Країні Чудес, переклад В. Корнієнка, с. 107)

Ним вжитий антропонім «Чирвова Краля», який може вважатися своєрідною контамінацією між «Чирвовою Дамою» та «Королевою» й водночас архаїчним позначенням «Чирвової дами». Сам по собі цей еквівалент є вдалим, проте в плані зв'язності тексту у реципієнта перекладу може виникнути серйозна проблема ідентифікації образу. Очевидно, що у двох розглянутих контекстах перекладач створив суперечливі контекстно-зв'язані імплікатури. Тим самим він також порушив принцип одноманітності при відтворенні художнього образу, що ще раз вказує на зв'язок між трьома складовими

запропонованої аналітичної моделі. Зазначимо також, що творчий характер перекладу в аспекті прагматики визначається здатністю перекладача до несуперечливого відтворення якомога більшої кількості імплікатур вихідного твору з метою забезпечення такої перцепції твору реципієнтом приймаючої мови, яке б максимально відповідало сформульованій ним прагматичній гіпотезі.

З метою верифікації моделі й визначення текстотворчого потенціалу перекладу проаналізуємо сукупну (взаємо)дію її складників на прикладі аналізу окремого тексту.

3.5. Апробація моделі: аналіз тексту перекладу казки Дж. Р. Р. Толкіна “*Smith of Wootton Major*”

Спробуємо продемонструвати принципи дії моделі перекладознавчого аналізу на прикладі українського перекладу чарівної казки Дж. Р. Р. Толкіна “*Smith of Wootton Major*”. Творчість видатного англійського письменника Дж. Р. Р. Толкіна є цікавим об’єктом як самого перекладу, так і перекладознавчого аналізу внаслідок своєї смислової багатшаровості та складної образності, намагання відтворити які перетворюється на творче завдання високого рівня складності. Сукупно твори письменника утворюють цілісну «метахудожню» (*metafictional*) систему, в межах якої нам і пропонуються осучаснені «відлуння на відлуння» у вигляді переказів та адаптацій старовинних творів, в яких йдеться про ще давніші події. Концепція «метахудожності» є «водночас наріжним каменем та найвищим досягненням зрілої літературної роботи Толкіна» [Brljak 2010: 2].

Обрана нами для аналізу казка “*Smith of Wootton Major*” є хоча й невеликою за обсягом, проте доволі важливою частиною літературної спадщини Толкіна, серцевину якої утворює образ Чарівної Країни або Чарокраю (Дивокраю), навколо якого розгортаються сюжети всіх творів Майстра. Не є винятком і “*Smith of Wootton Major*”, домінантним (мега)образом якої так само може

вважатися образ Чарокраю, адже головна художня ідея твору полягає в тому, аби спростувати укорінену в англійському літературознавстві ще з вікторіанських часів та звульгаризовану концепцію «чарівної історії» як історії про мініатюрних чарівних створінь («квітково-метеликову дрібноту» [Толкін 2009: 316]). Натомість Дж. Р. Р. Толкін вважає, що «чарівні історії у звичайному англійському розумінні – це історії не про чарівниць чи ельфів, а про Дивокрай чи то пак Чарокрай – королівство чи державу, де ті чарівниці існують. Окрім ельфів і фей, а також гномів, відьом, тролів, велетнів і драконів, у Чарокраї є ще чимало різної всячини: він охоплює моря, сонце, місяць, небо, а крім того, і землю, й усе, що на ній: дерево та птаху, воду та камінь, вино та хліб, іще й нас самих, смертних людей – коли ми зачаровані» [там само: 319].

В основі художньої структури казки лежить багатопланова антитеза, в межах якої зіставляються та протиставляються образи Чарокраю і його фантастичних мешканців, з одного боку, та лісового селища і простих людей, з іншого. Головний герой твору Коваль неначе застряг між двох світів: отримавши в дар зірку – перепустку до Чарокраю, він все більше часу проводить, мандруючи його теренами, аж доки не настає час передати цей дар комусь іншому, гідному такої честі, як колись він сам.

Описуючи селище Великий Вуттон, Дж. Р. Р. Толкін навмисне дотримується буденного прозаїчного стилю. До речі, сама назва селища *Wotton* є доволі типовою для англійської топонімії і має значення *place by the wood* («місце в/при лісі»), яке залишається втраченим для українського рецептора в транскрибованому відповіднику. Проте поняття лісу несе для Дж. Р. Р. Толкіна певний сакральний смисл, на що й вказують дослідники його творчості [Шиппі 2009: xxvi].

Оними, пов'язані з людиною та ареалом її проживання, в казці доволі нечисельні, а їх вибір, на наш погляд, зумовлений намаганням автора підкреслити пересічність людського світу. Письменник вживає топоніми, які належать до найбільш поширених англійських географічних найменувань. На додачу до *Wotton* це також *Far Easton*, що має буквальне значення «місце,

розташоване далеко на схід від іншого міста/селища» та *West-wood*, зі значенням «ліс, розташований на захід від селища/міста» або «селище/місто, розташоване на захід від лісу» [DBPN]:

*For by that time he was the best smith between **Far Easton** and the **West-wood**, and he could make all kinds of things of iron in his smithy.* (Tolkien, Smith of Wootton Major)

*Бо на ту пору він став найкращим ковалем на теренах між **Далеким Східнокрасм** та **Західноліссям** і міг у власній кузні виготовити з заліза будь-що.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 254)

Намагаючись адекватно відтворити ці топоніми, перекладачка використовує різні способи, порушуючи тим самим принцип єдності застосованої мікростратегії. *Wootton Major* та *Wootton Minor* передаються напівкалькою, через що втрачається важлива символіка, пов'язана з образом лісу, а *Far Easton* та *West-wood* передаються повною калькою із додаванням морфемних елементів, характерних для української топонімії, що надає їм зайвої урочистості, перетворюючи з назв невеликих населених пунктів на абстрактніші за змістом назви, що імплікативно натякають на великі за розміром території, які більше пасують чарівному світу, ніж світу людини.

Усі використані письменником антропоніми є реальними англійськими іменами, до того ж вельми поширеними. Прізвище *Smith* та його варіант *Smithson* взагалі є найбільш поширеними англійськими прізвищами і мають давньоанглійське походження, позначаючи «того, хто працює з металом». В перекладі прізвище головного персонажа твору перетворюється на його професію, хоча могло б бути збережене за рахунок лексичної компенсації-уточнення на кшталт «Коваль Сміт». Існує й інша думка, що прізвище *Smith*, походячи від давньогерманського *smitan*, насправді означає «цивільний охоронець» [ISDB]. Якщо це припущення вірне, то ім'я головного персонажа набуває прихованого змісту, який цілком корелює з його образом, але втрачається в перекладі.

Іншим типово англійським прізвищем, використаним у казці, є *Nokes*, що походить із середньоанглійського періоду та означає «той, хто живе біля дубів». Таким чином, в цьому антропонімі також є імплікативність, яка втрачається при транскрибуванні українською – «Ноукс».

Імена інших персонажів-людей є скороченими формами поширених в англосаксонській культурній традиції імен; обираючи їх, автор вдається до певних стилістичних прийомів. Наприклад, дружину та дітей Ковалю звать *Nan*, *Ned* та *Nell*, у чому можна побачити алітерацію, яка відтворюється в перекладі завдяки їхньому транслітеруванню – «Нан», «Нед» та «Нел».

Також слід пригадати ім'я *Alf*, що належить помічнику Кухаря, який, як стає відомо лише наприкінці твору, є насправді Королем Чарокраю. Вважаємо, що це ім'я обрано автором не випадково, адже *Alf* (скорочено від давньоанглійського *Alfred*) означає «ельф, чарівна порада». В перекладі приховане значення, звичайно ж, втрачається, однак воно, скоріш за все, є однаково прихованим і для більшості реципієнтів першотвору.

Малюючи образ людського світу, Дж. Р. Р. Толкін майже не вдається до стилістичних прийомів, його лаконічна оповідь нагадує хроніку сільського життя, адже в ній сухо і педантично перераховуються місцеві події та свята, згадуються назви споруд та імена кухарів тощо. Аби уникнути зайвої персоніфікації, письменником використовуються спеціальні номінативні засоби, які позбавляють Великий Вуттон будь-якої індивідуалізації. Зокрема, автор перетворює загальні імена на власні назви, пишучи їх з великої літери. Цей прийом діє й у перекладі: *Village Council* – «Сільська Рада», *Master Cook* – «Магістр Куховарства», *Great Hall* – «Велика Зала», *Kitchen* – «Кухня». Певні заперечення викликають українські відповідники «Сільська Рада» – через небажані алузії з сучасним українським органом місцевого самоврядування (можливий варіант перекладу – «Рада Селища»); та «Магістр Куховарення» – через те, що «магістр» є науковим ступенем, а в тексті акцентується не освіченість, а майстерність кухаря (можливий варіант перекладу – «Головний Кухар»).

Описуючи особливості відтворення в перекладі макрообразів казки (як анімованих, так і неанімованих), вважаємо за доцільне використовувати в якості одиниці перекладознавчого аналізу т. зв. **комунікативний блок** (далі **К-блок**), що визначається як комунікативно-орієнтована функціональна одиниця тексту, головними ознаками якої є: в плані змісту – відносна смислова завершеність, а в плані вираження – дискурсивна реалізація у формі будь-якої понадфразової єдності або їх сукупності [Стилистика 1991: 203]. Кожний окремих К-блок характеризується функціональною скерованістю на реалізацію конкретної лінгвохудожнього завдання.

Проаналізуємо К-блок опису селища, лінгвохудожнім завданням якого є вираження буденності людського існування. Для зручності ми ділимо К-блок на складові-речення:

(1) *It was a remarkable village in its way, being well known in the country round about for the skill of its workers in various crafts, **but most of all for its cooking.***
(2) *It had a large Kitchen which belonged to the Village Council, and the Master Cook was an important person.* (3) *The Cook's House and the Kitchen adjoined **the Great Hall, the largest and oldest building in the place and the most beautiful.*** (4) *It was built of good stone and good oak and was well tended, though it was no longer painted or gilded as it had been once upon a time.* (5) *In the Hall the villagers held **their meetings and debates, and their public feasts, and their family gatherings.*** (6) *So the Cook was kept busy, since for all these occasions he had to provide suitable fare.* (7) *For the festivals, of which there were many in the course of a year, the fare that was thought suitable was plentiful and rich.* (Tolkien, Smith of Wootton Major)

Переклад:

(1) *То було по-своєму видатне село, бо ж у поблизьких землях його добре знали завдяки вправності тамтешніх мешканців у різноманітних ремеслах, **а особливо – в куховарстві.*** (2) *Село мало велику Кухню, що належала Сільській Раді, а Магістр Куховарства був вельми шанованою персоною.* (3) *Дім Кухаря та Кухня сусідили з **Великою Залою – найбільшою та найстарішою будівлею тих місць, а також і найгарнішою.*** (4) *Її спорудили з міцного каменю та*

добірного дуба і добре доглядали, хоч уже й не фарбували та не золотили, як давніше. (5) У Залі селяни влаштовували **зустрічі та різноманітні обговорення, громадські свята й родинні зібрання**. (6) Тож Кухар постійно мав роботу, адже мусив забезпечувати всі ці okazji гідним харчем. (7) **Під час бенкетів, яких упродовж року було чимало**, гідною вважали розмаїту та багату їжу. (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 243)

Запорукою успішності перекладу тут є надзвичайно шанобливе та уважне ставлення перекладачки до авторського стилю на рівні кожного окремого речення. Враховуючи розбіжності у побудові англійського та українського речення, можна вважати, що збереження у більшості випадків порядку розташування слів у реченні та задіяних автором виразних засобів синтаксису, є вражаючим і вимагає значної майстерності. Це – відособлення (речення 1, 3); перерахування (речення 5), інверсія (речення 7), дистантне розташування синтаксично пов'язаних членів речення (речення 7).

Перейдемо до аналізу макрообразу Чарокраю, який поступово розгортається перед читачем у низці К-блоків, які за своєю чіткою виразністю та послідовністю мають майже кінематографічний характер. Лінгвохудожні завдання окремих К-блоків є схожими і полягають у тому, аби показати – контрастом зі світом людини – небезпечність та привабливість чарівного світу. Створюючи цей потужний образ, автор виходить з того, що «наші уявлення про Чарокрай і про все, що виходить за межі одноманітного світу села, яке примостилося у глибині лісу, дуже обмежені» [Шиппі 2009: xxvii].

Розглянемо перший з обраних нами репрезентативних К-блоків:

(1) *When he first began to walk far without a guide he thought he would discover the further bounds of the land; but great mountains rose before him, and going by long ways round about them he came at last to a **desolate shore***. (2) *He stood beside the **Sea of Windless Storm** where the **blue waves like snow-clad hills roll silently out of Unlight** to the long strand, bearing the white ships that return from battles on the **Dark Marches** of which men know nothing*. (3) *He saw a great ship cast high upon the land, and the waters fell back in foam without a sound*. (4) *The eleven mariners were*

tall and terrible; their swords shone and their spears glinted and a piercing light was in their eyes. (5) Suddenly they lifted up their voices in a song of triumph, and his heart was shaken with fear, and he fell upon his face, and they passed over him and went away into the echoing hills. (Tolkien, Smith of Wootton Major)

Переклад:

(1) Коли він уперше вирушив углиб країни без провідника, то подумував розшукати далекі кордони тієї землі; та перед ним вирости височенні гори, і, пробираючись довгими обхідними шляхами, Коваль, урешті, дістався до безживного побережжя. (2) Він стояв біля Моря Безвітряної Бурі, де сині хвилі, схожі на оповиті снігом пагорби, тихо викочувалися з Несвіту і линули до довгої смуги суходолу, несучи на собі кораблі, які поверталися після битв на Темних Узграниччях, не відомих жодній людині. (3) Він побачив, як величний корабель викинуло далеко на берег, а води, спінившись, безгучно відступили. (4) Одинадцять мореплавців були **рославі й жахливі**: мечі їхні сяяли, списи блищали, а в очах **поменіло пронизливе світло**. (5) Зненацька вони взялися співати переможну пісню, і Ковалеве серце затремтіло від страху, а сам він упав долі, й мореплавці проминули його, попрямувавши кудись поміж пагорбів, де відлунювали їхні голоси. (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 256–257)

На лексичному рівні привертають увагу квазітопоніми Чарокраю, що різночуде відрізняються від топонімів людського світу.

Для створення квазітопоніму *Sea of Windless Storm* застосований оксюморон, адже бурі, як відомо, без вітру не буває. Як наслідок, в уяві малюється яскравий образ, підкріплений контекстом (*waves roll **silently***). В перекладі топонім калькується «Море Безвітряної Бурі». Квазітопонім *Unlight* є okazіональною формацією, яка за змістом дорівнює узуальній лексемі *Darkness*, а за формою викликає асоціації з протилежною за значенням лексемою *Sunlight*. У перекладі пропонується калькований варіант «Несвіт», в якому, попри всю його ефектність, прискіпливий аналітик може знайти певні дискусійні моменти. По-перше, українське «світ» не є еквівалентом англійського *light*, однак можна

погодитися з тим, що «Несвіт» є ритмічнішим за «Несвітло». По-друге, «Несвіт» викликає в україномовного реципієнта відсутні в оригіналі імплікативні асоціації з потойбічним світом, що може вважатися прагматичною деформацією вихідного мікрообразу.

При утворенні квазітопоніму *Dark Marches* Дж. Р. Р. Толкін використовує історизм *The Marches* зі значенням *border area between England and Wales or Scotland, both characterized by continual feuding (13 - 16th centuries)*, яке з часом генералізувалося в *any of various other border regions* [TheFreeDictionary.com]. Таким чином, штучно архаїзований український еквівалент «Темні Узграниччя» вважаємо вдалим перекладацьким вибором, хоча першотвірна історична імплікатура в ньому, безперечно, втрачається.

Стилістичний аналіз на рівні семасіології дає можливість впевнитися, що, описуючи Чарокрай, автор, на відміну від реального світу, досить активно вдається до таких фігур, як епітет та порівняння-метафора. Для епітета *desolate (shore)* обраний еквівалент «безживне (побережжя)», вдалість якого зумовлена тим, що у Чарокраї, де не живуть люди, узбережжя не може бути «безлюдним». У словосполученні *tall and terrible mariners* епітетом може вважатися лише другий означальний елемент *terrible*, проте його невідривність від описового *tall* забезпечується алітерацією, внаслідок чого утворюється потужний стилістичний комплекс. У перекладі «рославі й жахливі (мореплавці)» алітераційний аспект, на жаль, втрачається. Переклад епітету *piercing (light)* як «пронизливе (світло)» цілком відповідає українській мовній традиції; також для посилення образу автор замінює нейтральне дієслово *was* на експресивне «пломеніло».

Порівняння-метафора *blue waves like snow-clad hills* здається доволі незвичним з двох причин. По-перше, рухливі хвилі уподібнюються до непорушних гірських вершин, але саме ця парадоксальність додає символічності образу моря, яке описується автором як водночас мінливе й безшумне (сніг як символ німої тиші). По-друге, синій колір хвиль порівнюється з білим кольором снігу, але таке порівняння не видаватиметься дивним, якщо пригадати про піну на верхів'ях хвиль (*and the waters fell back in foam without a sound*). Перекладачка

інтенсифікує образ за рахунок зміни кольору (хвилі сині, а не блакитні, як зазвичай) та вживання дієприслівника «оповиті», який в українській культурній традиції асоціюється зі смутком («оповиті смутком»).

Змальовуючи почуття, що охопили героя під час зіткнення з воїнами-мореплавцями, автор імпліковано вдається до біблійної цитати (*and he fell upon his face*), добре відомої в англо-саксонській протестантській традиції, де звертання до Священного Писання і в літературній, і в повсякденній комунікації є нормою, а цитати з Біблії з легкістю ідентифікуються більшістю рецепторів. Логічно припустити, що перекладачці було б варто спиратися на український переклад цього вислову, але цей намір ускладнюється наявністю одразу декількох канонічних перекладів Біблії, в яких зазначена цитата має різний вигляд. Таким чином, зникає потреба орієнтуватися на якийсь конкретний текст, натомість виникає певна свобода дій. Запропонований варіант перекладу «а сам він упав долі» є водночас близьким до оригіналу й таким, що відповідає як загальній стратегії перекладачки, так і урочистій тональності оповіді.

Синтаксичним виразним засобом, до якого автор вдається декілька разів протягом цього К-блоку, є полісиндетон, головною стилістичною функцією якого є створення певного ритму тексту. Полісиндетон надає оповіді мелодійності та монотонності, притаманної епічним творам, тож в описі Чарокраю він є аж ніяк не випадковим, і тому прикро, що в перекладі (речення 4 та 5) він частково втрачається, коли перекладачка вилучає окремі сполучники та вживає замість одного сполучника його синонімічні інваріанти (для *and* – «і», «а» та «й»).

Розглянемо наступний К-блок, що характеризує макрообраз Чарокраю:

(1) *On one such journey climbing into the Outer Mountains he came to a deep dale among them, and **at its bottom lay a lake**, calm and unruffled though a breeze stirred the woods that surrounded it.* (2) *In that dale the **light was like a red sunset**, but the light came up from the lake.* (3) *From a low cliff that overhung it he looked down, **and** it seemed that he could see to **an immeasurable depth**; and there he beheld **strange shapes of flame bending and branching and wavering like great weeds in a***

sea-dingle, and fiery creatures went to and fro among them. (4) Filled with wonder he went down to the water's edge and tried it with his foot, but it was not water: it was harder than stone and sleeker than glass. (5) He stepped on it and he fell heavily, and a ringing boom ran across the lake and echoed in its shores. (6) At once the breeze rose to a wild Wind, roaring like a great beast, and it swept him up and hung him on the shore, and it drove him up the slopes whirling and falling like a dead leaf. (7) He put his arms about the stem of a young birch and clung to it, and the Wind wrestled fiercely with them, trying to tear him away; but the birch was bent down to the ground by the blast and enclosed him in its branches. (8) When at last the Wind passed on he rose and saw that the birch was naked. (9) It was stripped of every leaf, and it wept, and tears fell from its branches like rain. (Tolkien, Smith of Wootton Major)

Переклад:

(1) Під час однієї з таких подорожей, видираючись на Зовнішні Гори, Коваль забрів у глибокий видолонок поміж скель, **на дні якого лежало озеро**, спокійне та гладеньке, незважаючи на те, що довколишні ліси гойдалися від легенького вітерцю. (2) Видолонок немовби освітлювала **червона заграва західного сонця**, та світло те випромінювало озеро. (3) Коваль подивився вниз із невисокої кручі, що звисала над водою, і – здалося йому – **протнув поглядом незмірні глибини**, вгледівши там дивних вогняних примар, які гнулися, випускали гілля та колихалися, наче велетенські водорості в морській улоговині, а між ними походжали туди-сюди вогненні істоти. (4) Охоплений подивом, він спустився до краю води і торкнув її ногою, але то виявилася не вода, а щось **твердіше за камінь і слизькіше за скло**. (5) Коваль ступив на ту поверхню, важко впав, і **розкотисте «гу-гун» прокотилося над озером**, відлунивши від його берегів. (6) Умить легенький вітерець перетворився на **шалений Вітер**, що, **ревучи наче здоровенний звір**, підхопив Коваля й пожбурих його на схили, крутячи ним **як опалим сухим листком**. (7) Чоловік обхопив руками стовбур молодій берези, вчепившись за нього, а **вітер люто боровся** з ними обома і прагнув одірвати Коваля, **та** береза від сильного повіу зігнулася

до землі й **затулила його своїм віттям**. (8) Коли вітер нарешті **вищух**, Коваль підвівся і побачив, що береза **стоїть цілком гола**. (9) З неї **поздирали всі листочки, і вона плакала, і сльози дощем падали з гілок**. (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 257–258)

У цьому К-блоці, який характеризується особливою чарівною мелодійністю та майже епічною ритмічністю викладу, автор намагається ще раз показати, наскільки небезпечним є Чарокрай. Пейзаж тут є не статичним тлом, а активним учасником подій, до яких мимоволі залучається головний герой твору. Пейзаж, як відомо, має «антропоцентричну скерованість, адже образ природи виступає не як мета, а як засіб поглибленого роз'яснення образу персонажа та його стану» [Кухаренко 1988: 138].

Задля підсилення динамічності макрообразу ситуації Дж. Р. Р. Толкін персоніфікує природні образи Вітру та берези, задля чого використовує низку метафоричних мікрообразів, які вдало відтворюються в перекладі, порівняймо: *a wild Wind, roaring like a great beast* – «шалений Вітер, що, **ревучи наче здоровенний звір**» (6); *the Wind wrestled fiercely with them* – «вітер **люто боровся з ними обома**» (7); *the birch enclosed him in its branches* – «береза **затулила його своїм віттям**» (7); *It wept, and tears fell from its branches like rain* – «**вона плакала, і сльози дощем падали з гілок**» (9).

Автор поступово розширює діапазон залучених стилістичних прийомів. Він активніше використовує метафоричні порівняння, вдаючись як до звичних, так і до незвичних образів: Вираз *light like a red sunset* (2) в перекладі посилюється за рахунок додавання образного іменника – «немовби червона **заграва** західного сонця». У виразі *strange shapes of flame bending and branching and wavering like great weeds in a sea-dingle* (3) перекладачка знову підсилює вихідний образ, замінюючи нейтральне *shapes* на експресивне «примари», проте зберігає саме порівняння максимально наближеним до оригіналу. Так само незмінним у зіставленні з вихідним твором залишається порівняння-метафора, що виступає мікрообразом при описі зачарованого озера: *it was harder than stone and sleeker than glass* – «**щось твердіше за камінь і слизькіше за скло**» (4). У перекладі

виразу *whirling and falling like a dead leaf* (6) спостерігається трансформація субституції, коли дієприкметник *falling*, що характеризує стан героя, транспонується на листок, до якого герой уподібнюється – «крутячи ним як **опалим сухим листком**».

Незначні експресивні трансформації вихідних мікрообразів не впливають на відповідні макрообрази й залишаються в межах перекладацької суб'єктизації, яка є творчою ознакою художнього перекладу. Наприклад, у виразі *it seemed that he could see to an immeasurable depth* (3) перекладачка не тільки зберігає гіперболу *immeasurable*, а й замінює нейтральне дієслово *see* на експресивно-образне «протнути» – «і – здалося йому – **протнув** поглядом **незмірні** глибини». У виразі *a ringing boom ran across the lake* (5) перекладачка, не задовольняючись узуальними еквівалентами оноματοпоетичного іменника *boom* («гул, гудіння, гуркіт»), робить вибір на користь дещо простомовного, проте доволі експресивного вигуку «гу-гуп».

Не зовсім вдалим, на нашу думку, є вибір дієслова «походжали» у перекладі виразу *fiery creatures went to and fro among them* – «а між ними **походжали** туди-сюди вогненні істоти»; по-перше, воно не відповідає образу озера (незрозуміло, як можна «походжати» дном озера) а по-друге, випадає із загальної урочистої тональності ситуації.

На рівні синтаксису Дж. Р. Р. Толкін послідовно вдається до обраних ним виразних засобів ритмізації оповіді, які слугують когезії не тільки в межах окремого речення або К-блоку, а й тексту в цілому, послідовно відтворюючись у низці ситуацій. Наприклад, він використовує інверсію, яку перекладачка іноді зберігає (*and at its bottom lay a lake* (1) – «на дні якого лежало озеро»), а іноді ні (*From a low cliff that overhung it he looked down* (3) – «Коваль подивився вниз із невисокої кручі, що звисала над водою»). Зрозуміло, що за умов відносно вільного порядку слів в українському реченні, значення інверсії, що вона має у вихідному творі, майже нівелюється.

Як і в попередньому К-блоці, автор створює ефект епічності оповіді за рахунок чисельних випадків асиндетону, які в перекладі, як правило,

втрачаються; прикладом може слугувати речення (3), в якому спостерігаємо складний подвійний асиндетон – на рівні речення в цілому й на рівні дієприкметникового звороту, та речення (5), (6), (7), (9).

Перейдемо до аналізу відтворення у перекладі образів антропонімічних персонажів, які, як правило, виступають головною рушійною силою сюжету в художньому творі. Найяскравішим представником мешканців селища є кухар Ноукс, двома головними засобами характеристики якого виступають портрет та мовлення. Дж. Р. Р. Толкін не надає розгорнутого портрета Ноукса, вдаючись до прийому, відомого як «портретні штрихи», в яких власне портретні деталі поєднуються з характерологічними, утворюючи образно-художню єдність. Відтворення цієї розпорошеної протягом тексту єдності образу і є найскладнішим творчим завданням перекладачки.

Вперше ми знайомимося з Ноуксом, коли його призначають на посаду Кухаря, і автор характеризує його такими словами:

(1) *In the end for lack of anyone better they appointed a man of the village, who could cook well enough **in a small way**.*

(2) *He **was now a solid sort of man** with a wife and children, **and careful with money**.*

(3) *“At any rate he won’t go off without notice,” they said, “**and poor cooking is better than none**. It is seven years till the next Great Cake, and by that time he should be able to manage it.” (Tolkien, Smith of Wootton Major)*

У першій ситуації використаний каламбур, побудований на двох значеннях усталеного виразу *in a small way*: (1) в невеликому масштабі; в невеликих розмірах; потроху; (2) скромно; без ентузіазму [Lingvo]. Таким чином, автор хоче показати, що Ноукс не тільки вмів готувати лише в невеликих обсягах, а й робив це без ентузіазму. На жаль, друге – приховане – значення вислову у перекладі втрачається:

(1) *Урешиті-решт, не знайшовши нікого ліпшого, люди призначили Кухарем одного селянина, котрий непогано готував, щоправда, для **невеличких***

компаній. (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 246)

У другій ситуації автор використав зевгму, за допомогою якої він намагається показати, що родина для персонажа значить не більше, ніж гроші. Опорним пунктом зевгми виступає дієслово *be* у складі усталеного словосполучення *be careful with money* («бути скнарою») та вільного словосполучення *be a man* («бути чоловіком»). У перекладі зевгма так само втрачена, до того ж значення фразеологізму передано дослівно, а отже, зі втратою образного компоненту:

(2) *Тепер той селянин був статечним чоловіком, котрий мав дружину та дітей і обережно поводився з грішми.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 246)

Третя ситуація цікавить нас передусім у зв'язку з тим, що вона є зразком опосередкованого мовлення і дозволяє побачити Ноукса очима інших героїв твору. Для професійної характеристики кухаря вжитий вислів *poor cooking is better than none*, який сприймається як квазіфразеологізм в одному ряду з аналогічними за компонентним складом контрастними виразами (порівняйте, наприклад: *better be envied than pitied, better be born lucky than rich, better late than never* тощо). Головним завданням перекладачки при роботі з квазіфразеологізмом було створення аналогічного оригінальному ефекту усталеності виразу, що не є важким у цьому випадку, зважаючи на наявність узуальних аналогів для наведених вище одиниць (порівняймо, наприклад, «краще пізно, ніж ніколи», «краще викликати заздрість, ніж жалість», «не родись багатим, а родись щасливим» тощо). Також для посилення експресії нейтральне дієслово *manage* замінене автохтонним українським висловом «дати собі раду»:

(3) – *Принаймні він не зникне непоміченим, – казали люди, – і краще вже мати бодай якогось кухаря, ніж не мати його зовсім. Доки треба буде пекти наступного Великого Торта мине ще сім літ, а до тих пір він уже дасть собі з*

ним раду. (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 247)

Коли ми зустрічаємося з Ноуксом вдруге наприкінці твору, його портрет набуває значних трансформацій:

(1) *He had grown **fat and lazy**, and retired from his office when he was sixty (no great age in the village). He was now near the end of his eighties, and was of **enormous bulk**, for he still ate heavily and doted on sugar.*

(2) *From that day he became so afraid of having more bad dreams of that sort that he hardly dared eat anything for fear that it might upset him, and his meals became very short and plain. He soon became lean, and **his clothes and his skin hung on him in folds and creases**. The children called him old **Rag-and-Bones**. (Tolkien, Smith of Wootton Major)*

У першій ситуації портретним штрихами до образу Ноукса є два коротких прикметники *fat* та *lazy*, посилені метафоричним іменником *bulk* та гіпербололізованим епітетом *enormous*. Часто-густо українські перекладачі, маючи на руках такий «багодатний» матеріал, активно залучають майже невичерпні ресурси української народної мови, проте, в цьому випадку маємо доволі «сухий» (з перспективи україномовного реципієнта) переклад, максимально орієнтований на лексику та синтаксис першотвору:

(1) *Він став **лінивим** та **товстим**, а службу полишив, коли йому виповнилося шістдесят (не вельми поважний вік у тому селі). Тепер йому вже добігав кінця восьмий десяток, і Ноукс був **непомірно великим**, бо й досі об'їдався донесхочу та безтямно любив цукор.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 273)

У другій ситуації маємо каламбур за рахунок деметафоризації одиниці *Rag-and-Bones*. Фразеологізм *rag-and-bone man* зі значенням «ганчірник», «лахмітник» історично утворився на позначення «особи, яка подорожувала вулицями британських міст та збирала старе ганчір'я (*rags*) для переробки на тканину або папір і кістки (*bones*) для виготовлення клею» [Wikipedia]. У казці ж

йдеться про те, що після схуднення у Ноукса обвисла шкіра (найкраще такий стан описує вираз «шкіра та кістки»). У перекладі каламбур втрачається:

(2) *З того дня він так боявся появи поганих снів, що майже перестав їсти, боячись шлункового розладу, – харчувався нечасто і скупю. Тож незабаром зісохся, й **убрання та шкіра звисали на ньому складками і зморшками**. Діти називали його **Кістлявим Обірванцем**.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 278)

Найповніше образ Ноукса розкривається у його мовленні. Хотілося б звернути увагу на висловлювання кухаря як себе самого, так і про інших людей. Для своєї особи кухар обирає найпоштивіші слова, зокрема, милуючись собою у кухарському вбранні:

*For some time, when he was alone in the Kitchen, he used to put on the tall white hat and look at himself in a polished frying pan and say: “How do you do, **Master**. **That hat suits you properly, might have been made for you. I hope things go well with you.**”* (Tolkien, Smith of Wootton Major)

У перекладі ця інтонація вдало збережена:

*Адже іноді, коли Ноуксові доводилося самому бувати в Кухні, він надягав високого білого ковпака, дивився на своє відображення в натертій до блиску сковороді й казав: – Добридень, **Магістре**. **Цей ковпак дуже вам личить. Може, його навіть пошили спеціально для вас.** Сподіваюсь, усе у вас буде добре.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 247)

Цікаво, що в оригіналі йдеться саме про кухарське вбрання (*suit*), тоді як в перекладі його замінено на «ковпак». Очевидно, перекладачка вдалася до трансформації конкретизації [Карабан 2001], виходячи з того, що саме ковпак має втілювати для україномовного реципієнта ідею кухарського вбрання.

Говорячи про інших людей, Ноукс, як правило, вживає негативно забарвлену лексику, демонструючи при цьому своєрідне почуття гумору:

(1) *“I can recall all the children’s names. Let me think. It must have been **Miller’s Molly!** She was **greedy and bolted her food. She’s as fat as a sack now.**”*

(2) “Well, it was *Cooper’s Harry* then. A *barrel of a boy* with a *big mouth like a frog’s*. ”

(3) “Don’t be ridiculous! Smith was a *quiet slow boy* then. He *makes more noise now: a bit of a songster*, I hear; but he’s cautious. No risks for him. *Chews twice before he swallows*, and always did, if you take my meaning.” (Tolkien, Smith of Wootton Major)

У першій ситуації дочка мірошника, називаючи яку автор вдається до алітерації (*Miller’s Molly*), характеризується низкою негативних одиниць: прикметником *greedy*, дієсловом *bolted* та порівнянням *fat as a sack*. У перекладі вжиті прямі словникові еквіваленти, яких цілком достатньо, аби відтворити первинний образ без недоречних трансформацій:

(1) – Я можу пригадати імена всіх дітей. Дай-но подумати. То, певно, Мельникова Моллі! Вона була *жадібна й заковтувала їжу, не жуючи*. Тепер вона *товста, як мішок*. (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 274)

У другій ситуації автор використовує складну номінативну одиницю *a barrel of a boy*, утворену за моделлю *N of N*, де другим компонентом, як правило, виступає нейтральне позначення особи на кшталт *boy, girl, man, woman* тощо, а першим є характеристичний, а в нашому випадку ще й метафоричний, іменник. Вважається, що ця автохтонна англійська модель не має українського аналогу, тому й перекладачка використовує як еквівалент складний іменник «хлопчик-бочка». Метафоричне порівняння *a big mouth like a frog’s* відтворюється у перекладі покомпонентно за рахунок того, що образ в його основі є звичним для української культурної традиції:

(2) – Ну, тоді це Бондарів Гаррі. *Хлопчик-бочка з великим, як у жаби, ротом*. (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 274)

У третій ситуації об’єктом Ноуксової насмішки стає головний герой казки, коли він ще був хлопчиком. Кухар характеризує його епітетами *slow, quiet* та квазіфразеологізмом *chews twice before he swallows*, який вказує на обачливість

героя та за змістом аналогічний відомій англійській приказці *score twice before you cut once* (функціональним українським аналогом якої є «сім раз відмір, один раз відріж» [АУФС]). У перекладі квазіфразеологізму використовується послівний калькований відповідник, який за своїм прагматичним навантаженням цілком відповідає оригінальному вислову. Завершує формування негативного образу презирливе *a bit of a songster*, утворене за узуальною моделлю *a bit of a N*, яка відсутня в українській мові, проте має різноманітні форми передачі. Також нейтральний вислів *take my meaning* замінюється просторічним українським «петраєш», що створює додаткову експресію:

(3) – *Не будь смішним! На ту пору нинішній коваль був тихим неповоротким хлопчиком. Тепер він створює більше галасу, ніж тоді: **такий собі пісняр**. Не ризикує. **Двічі пережує, перш ніж ковтнути**, – він завжди був таким, коли ти петраєш про що йдеться.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 275)

Взагалі Ноукс із тих, що за словом в кишеню не лізуть, однак його меткі фрази завжди негативно забарвлені. За солодкими, як патока, яку так полюбляв кухар, словами криється жорстка іронія. Розглянемо приклади:

(1) “*What do you mean, young fellow?*” he said, not much pleased. “*If it isn’t **funny** what is it?*” – “*It is **fay**,*” said Prentice. “*It comes from **Faery**.*” Then the Cook laughed. – “*All right; all right,*” he said. “*It means much the same; but call it that if you like. You’ll grow up some day. **Now you can get on with stoning the raisins. If you notice any funny fairy ones, tell me.***”

(2) “*Very good, Master,*” he answered. “*I’ll do it if you are too busy. But **it was your idea and not mine.***” – “*It’s **my place to have ideas, and not yours,***” said Nokes.

(3) *There are twenty-four in the Cake, so there should be one for each of you, **if the Fairy Queen plays fair.** But she doesn’t always do so: she’s **a tricky little creature.*** (Tolkien, Smith of Wootton Major)

У першій ситуації Ноукс глузує зі свого помічника через те, що той вважає зірку, яку планують покласти до торта, не кумедною (*funny*), а чарівною (*fay*). Підсилені алітерацією, ці дві лексеми виступають контекстуальними

антонімами, які можна було б відтворити в перекладі, наприклад, вживши замість «кумедний» його синонім «чудернацький» або «чудний». Натомість у перекладі контекстуальна антонімія втрачається, до того ж перекладачка не виправдано замінює «родзинки» на «чарівниць», знижуючи, тим самим, іронічний ефект, притаманний оригіналові:

(1) – *Що ти маєш на увазі, хлопче? – запитав він, не вельми задоволений. – Якщо вона не кумедна, то яка? – Вона дивна, сказав Майстер. – І походить з Дивокраю. Тоді кухар засміявся. – Ну, гаразд, гаразд, – мовив він. – Це майже те саме; проте називай її так, якщо тобі подобається. Настане день, коли ти подорослішаєш. А поки що йди готуй родзинки. Якщо помітиш якихось кумедних чарівниць, покажеш мені.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 249)

У другій ситуації засобом змалювання напруженої суперечки між Ноуксом та його помічником виступає антитеза *your/yours – my/mine*, стилістичний ефект якої в перекладі дещо знижений за рахунок того, що перекладачка відходить від тексту оригіналу, замінюючи «кухню» (*place*) на «посаду». Можливою причиною такого рішення є перекладацькі побоювання щодо речень із формальним підметом *it*, які при дослівному відтворенні у перекладі, як правило, мають доволі штучний вигляд. Таким чином, часткова трансформація вихідного мікрообразу може бути визнана обґрунтованою:

(2) – *Гаразд, Магістре, – відповів той. – Я зроблю це, якщо ви надто заклопотані. Проте це **ваши** задум, а не **мій**. – Посада зобов'язує до задумів мене, а не тебе, – сказав Ноукс.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 250)

У третій ситуації використовується лексичний полісемічний каламбур, в якому обіграні два значення лексеми *fair*: (1) прекрасний, гарний, красивий; (2) справедливий, чесний. За відсутності в українській мові лексеми з аналогічними двома значеннями, у перекладачки залишалося лише дві можливості: компенсувати каламбур за рахунок інших лексичних засобів або втратити його. На жаль, в перекладі каламбур виявляється втраченим:

(3) – *Торт поділено на двадцять чотири шматки: по одному для кожного з вас, якщо Королева Чарівниць вестиме чесну гру. Та вона не завжди поводитьсь так, бо ця маленька істота дуже хитра.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 251)

Антиподом Ноукса є головний герой казки Коваль, чий образ буде останнім об'єктом нашого аналізу. Ми вже писали про його роль посередника між світом людей та Чарокраєм, підкреслену особливими номінативними засобами. Якщо у світі людей він носить буденне ім'я *Smith Smithson*, то мешканці Чарівної Країни звертаються до нього з промовистим прізвиськом *Starbrow*, яке дуже вдало передано адаптованою до умов української антропоніміки калькою – «Зоречолий».

У казці перед нами проходить усе життя героя – від дванадцяти років, коли він з'їв чарівну зірку, покладену в торт, аж до зрілості, коли, на вимогу Альфа, був змушений віддати її іншому кандидату на доступ до Чарівної Країни. Образ цього персонажа розкривається перед нами в низці ситуацій, де ми можемо – не в останню чергу через ретельно відібрані письменником мовностилістичні засоби – відчутти його специфіку. Розглянемо декілька таких ситуацій, які, на нашу думку, є найрепрезентативнішими:

(1) *But some things, when he had time, he made for delight; and they were beautiful, for he could work iron into wonderful forms that looked as light and delicate as a spray of leaves and blossom, but kept the stern strength of iron, or seemed even stronger. Few could pass by one of the gates or lattices that he made without stopping to admire it; no one could pass through it once it was shut.*

(2) *From time to time he would go off, sometimes walking, sometimes riding, and it was generally supposed that it was on business; and sometimes it was, and sometimes it was not. At any rate not to get orders for work, or to buy pig-iron and charcoal and other supplies, though he attended to such things with care and knew how to turn an honest penny into twopence, as the saying went.*

(3) *Then he knelt, and she stooped and laid her hand on his head, and a great stillness came upon him; and he seemed to be both in the World and in Faery, and*

also outside them **and** surveying them, so that he was at once in **bereavement, and in ownership, and** in peace. When after a while the stillness passed he raised his head and stood up. The dawn was in the sky **and** the stars were pale, **and** the Queen was gone. Far off he heard the echo of a trumpet in the mountains. The high field where he stood was silent and empty; **and** he knew that his way now led back to bereavement. (Tolkien, Smith of Wootton Major)

У першій ситуації автор намагається показати майстерність Коваля, що межує з художньою творчістю. Для цього він використовує доволі традиційне метафоричне порівняння, яке навіть у разі послівного перенесення в український переклад не втрачає своєї образності та експресивності: *as light and delicate as a spray of leaves and blossom* – *таких саме легких і делікатних, як-от пагін із листям і цвітом*. Певні сумніви викликає транслітерований відповідник для *delicate* – *делікатний*, який в українській культурній традиції скоріше асоціюється з людською якістю (можливий варіант перекладу: *ніжний*). Перекладачка самовільно прибрала епітет *stern (strength of iron)* – *твердий, як сталь*, особливе значення якого у вихідному тексті підкріплене алітерацією. Також у цій ситуації використовується складний стилістичний прийом, в якому епіфоричний повтор об'єднується із антитезою, внаслідок чого не тільки протиставляються референти (що є в цьому випадку другорядною функцією), а й (головне!) підсилюється ритмічна організація висловлювання:

(1) *Проте, викроївши часину, Коваль робив де що суто заради задоволення; й ті речі теж виходили прекрасними, бо він міг надавати залізу дивовижних форм, на вигляд таких саме легких і делікатних, як-от пагін із листям і цвітом, але все-таки **твердих, як сталь**, або навіть і **міцніших**. Мало хто міг **пройти** повз браму чи грати, які він викував, не зупиняючись, аби помилуватися ними, й **нікому не вдалося пройти** крізь них, коли вони були зачинені.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 254)

У другій ситуації акцентується працелюбність Коваля, для чого вжита традиційна англійська приказка, для перекладу якої перекладачка майстерно

підібрала автохтонний український варіант: *knew how to turn an honest penny into twopence* – «знав, що хто дбає, той і має»:

(2) *Вряди-годи Коваль кудись вирушав: іноді пішки, іноді верхи, – і майже всі гадали, що він подорожує у справах. Часом то було так, але часом – ні. Принаймні він відходив не для того, щоб отримати замовлення на роботу чи придбати чавун, деревне вугілля й інші матеріали, хоча дуже уважно ставився до таких речей і знав, що хто дбає, той і має – як повчає приказка.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 255)

Третя ситуація є сценою прощання Ковалю з Чарокраєм. Це – трагічна кульмінація усього твору, для якої Дж. Р. Р. Толкін підбирає прості слова, виразна сила яких криється в самій їхній простоті. Уся сцена позбавлена стилістичних прийомів та засобів за винятком полісиндетона, до якого, як ми вже мали змогу пересвідчитися, письменник звертається кожного разу, коли намагається підкреслити урочистість описуваних подій, перетворюючи таким чином цей прийом із засобу локальної когезії на засіб когезії глобальної. Як і в аналізованих нами раніше випадках, в українському перекладі ефект епічності оповіді частково втрачається через вилучення низки сполучників та вживання різних відповідників до *and*.

Хотілося б звернути увагу на речення *he was at once in bereavement, and in ownership, and in peace*, яке в перекладі («чоловік переживав і важку втрату, й чуття власності, й спокій») викликає подив: яке «чуття власності» тут мається на увазі? Насправді, автор звертається тут до прийому контекстуальної антонімії, протиставляючи в ситуативному контексті лексеми *bereavement* та *ownership*, адже йдеться про те, що герой втрачає і водночас залишає із собою назавжди у спогадах, – Чарокрай (можливий варіант перекладу «чоловік відчував і гіркоту втрати, і радість здобуття, і спокій»). Також ми не згодні з перекладом речення *and a great stillness came upon him* – «і його охопив цілковитий **безрух**». По-перше, okazіоналізм «безрух» не сприймається адекватно за евфонічним критерієм, а по-друге, має місце банальна помилка, адже в тексті йдеться не про те, що Коваль раптом втратив можливість рухатися, а про те, що його «охопила/оповила повна тиша». Через ці прикрі неуважності частина важливих

імплікатур, відтворення яких було цілком можливим, залишилися втраченими для реципієнта перекладу:

(3) *І коваль став на коліна, а вона схилилась і поклала руку йому на голову, і його охопив цілковитий безрух; ковалеві здавалося, що він опинився водночас і у Світі, й у Дивокраї, й поза ними, що він оглядає і те, й інше, так що чоловік переживав і важку втрату, й чуття власності, й спокій. А коли через деякий час безрух минув, він підняв голову й підвівся. На небі займався світанок, зірки поблідли, а Королева зникла. Далеко в горах він почув одзвук сурем. На полонині, де стояв Коваль, було тихо та порожньо: він збагнув, що шлях його нині знову веде до втрати.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 263)

Мовлення головного героя практично позбавлене будь-яких характерних властивостей, які б становили інтерес для перекладацького аналізу. Доречним буде зауважити, що мовлення головного негативного персонажа Ноукса (як ми могли в цьому переконатися) в цьому аспекті є значно цікавішим, пропонуючи перекладознавцю більше можливостей для проведення порівняльного зіставлення. Образ Ковалю, натомість, вийшов доволі схематичним і шаблонним, що із психологічної точки зору видається аж ніяк не дивним, адже давно встановлено: чим менше «шановними» є дії чи ознаки об'єкта, тобто чим нижче вони розташовані на аксіологічній вісі, тим ширше та яскравіше діапазон їхнього вербального втілення [Ребрий 1997]. Ми обрали для ілюстрації лише одну цікаву фразу, позначену символічною образністю:

“How tired you look! You have walked far, maybe?” – “Very far indeed, my son. All the way from Daybreak to Evening.” (Tolkien, Smith of Wootton Major)

Автор пише лексеми *Daybreak* та *Evening* з великої літери, що водночас вказує на символну функцію та топонімізує їх. У перекладі пропонуються цікаві еквіваленти «Світання» та «Смеркання», в яких на додачу до образної антонімічності, присутня алітерація, не притаманна оригіналові. Іншим синтаксичним засобом є номінативне речення, від якого перекладачка з незрозумілих причин відмовляється, застосувавши трансформацію додавання, через що втрачається стилістичний ефект лаконічності:

– *Яким утомленим ти виглядаєш! Певно, ти ходив дуже далеко? – Так-так, дуже-дуже далеко, сину мій. Я пройшов увесь шлях од Світання до смеркання.* (Толкін, Сказання з Небезпечного Королівства, переклад К. Оніщук, с. 270)

Підсумовуючи, можна зазначити, що творча цілісність змальованих автором макрообразів забезпечується на мовному рівні за рахунок використання одних і тих самих лінгвостилістичних засобів характеристики, через що вони перетворюються на асоціативно-образні когезійні засоби. Повноцінне відтворення системи художніх макрообразів твору сукупно з його мегаобразом вимагало від перекладачки «творчого переосмислення зв'язків між явищами» [Гальперин 1981: 80], що цілком їй вдалося. Незначні мовностилістичні деформації, до яких вона іноді вдавалася, не впливають на цілісність стратегії відтворення концепції оригіналу і можуть бути пояснені дією переважно об'єктивних культуро-мовних чинників. Так само нами не виявлені в перекладі імплікатури, що суперечили б прихованим смислам першотвору. Отже, у стратегічному плані перекладачка не нав'язує реципієнту свого власного ідіостилю, максимально дбайливо відтворюючи особливості оповіді Дж. Р. Р. Толкіна, а «образ перекладача», таким чином, неначе «накладається» на образ автора й майже повністю «розчиняється» в ньому.

3.6. Множинність перекладів у світлі текстоцентричної концепції творчості у перекладі

Множинність перекладів художнього твору в окремії лінгвокультурній спільноті як об'єкт дослідження привертає увагу багатьох вчених [Алексеева 2010; Гарбовский 2007; Идиатуллина 2006; Комиссаров 2001; Латышев 2000; Нестерова 2005; Олейник 2009; Рябцева 1988; Топер 1998; Чередниченко 2006; Paloposki 2004 тощо]. Зокрема, у радянському та пострадянському українському перекладознавстві цей феномен найчастіше пов'язують із сукупною дією чинників як об'єктивного, так і суб'єктивного характеру: «Суб'єктивно-об'єктивна діяльність перекладача як посередника у двомовній комунікації є

фактором множинності перекладів, ступінь якої залежить від жанру тексту, його часових та просторових характеристик, розвиненості перекладацької традиції та рецептивних можливостей цільової мови і культури» [Чередниченко 2006: 162]. Своє завдання ми бачимо у тому, аби прикладом множинності перекладів підтвердити текстоцентричну концепцію творчості у перекладі.

3.6.1. Творчі аспекти феномену множинності перекладів

Видатний український поет, перекладач і теоретик перекладу М. Т. Рильський обґрунтовує необхідність різних перекладів одного твору різноманітністю перекладацьких підходів та складністю інтерпретаційних процесів, суб'єктивна природа яких робить кожне окреме прочитання художнього твору неповторним й водночас неповним: «Кожен перекладач може при вдалому взагалі відтворенні іншомовного оповідання, п'єси, поеми, вірша і т. ін. проминути ту чи іншу рису оригіналу, наголосивши зате на іншій, яка здається йому найістотнішою. Кожен перекладає по-своєму» [Рильський 1975: 79]. Перефразовуючи, можна зазначити, що повторні переклади, виконані з усвідомленням наявності попередніх перекладів, виправдовують себе через встановлення різниці між ними та собою. Цю різницю можна побачити у застосованих стратегіях, які характеризують наступні переклади і формуються на основі припущення, що попередні версії більше не є прийнятними у цільовій культурі. Таке припущення частіше ґрунтується на соціальних чи ідеологічних засадах, а не на недоліках попередніх перекладів [Gürçağlar 2008: 235].

Представники лінгвістичного перекладознавства визнають множинність перекладу об'єктивною складовою перекладацької практики, що ґрунтується на двох базових принципах теорії еквівалентності. Першим є виведення еквівалентності за межі мовних одиниць і визнання поряд із мовною також текстуальної та комунікативної еквівалентності. Другим є визнання принципової неможливості встановлення повної еквівалентності між текстом оригіналу та текстом перекладу [Комиссаров 2001: 55]. Звідси впливає теоретична

можливість множинного перекладу не тільки художнього, а й будь-якого іншого типу тексту.

У культурологічній парадигмі множинність перекладів, як правило, обґрунтовується причинами герменевтичного порядку, тобто множинною специфікою інтерпретації тексту, особливо художнього: «Інтерпретація не обмежується тільки розумінням вихідного мовленнєвого повідомлення, це ще й тлумачення закладеної в ньому системи смислів» [Гарбовский 2007: 213]. Множинність інтерпретації «виливається» у варіативність мовних засобів, адже «тлумачення передбачає вибір певних форм вираження, найбільш прийнятних з точки зору конкретного перекладача» [там само], але так само і з точки зору конкретної мови.

Якщо, з одного боку, інтерпретація пов'язується з мовною варіативністю (в чому ми бачимо форму взаємодії культурологічної парадигми дослідження перекладу з лінгвістичною), то, з іншого боку, вона пов'язується з індивідуально-психологічними особливостями перекладу як творчої діяльності (у чому можна вбачати зв'язок культурологічної парадигми з діяльнісною). У процесі інтерпретації перекладач вибудовує свій власний «віртуальний об'єкт», тобто уявлення про текст як певну систему смислів, важливість якого визначається тим, що він, по-перше, «здатний пояснити, виправдати або, навпаки, спростувати ті або інші перекладацькі рішення», а по-друге, тим, що він «підтверджує можливість множинності перекладів одного й того самого тексту» [там само: 363].

Одним з актуальних напрямків розбудови проблематики множинності перекладів є «гіпотеза повторного перекладу» (*re-translation hypothesis*), автор якої А. Берман висловив припущення, що перший переклад художнього твору завжди є «незавершеною дією» і прагне завершення, яке може бути досягнуте лише шляхом повторних перекладів. «Завершення» означає успіх перекладу у наближенні до оригіналу та досягненні порозуміння між перекладачем та мовою оригіналу. Вважається, що під тиском низки соціокультурних чинників перші переклади намагаються подавити інакшість тексту, що перекладається, заради

вищого рівня читабельності [Berman 1990]. Отже, можна дійти висновку, що, відповідно до гіпотези А. Бермана, перші переклади натуралізують іноземні твори та слугують для їх уведення в цільову культуру, тоді як наступні, навпаки, приділяють більше уваги мові та стилю вихідного тексту та витримують культурну дистанцію між перекладом і джерелом, відображаючи унікальність та неповторність останнього.

Пізніше цілісність цієї логоцентричної гіпотези була поставлена під сумнів, адже наявність повторних перекладів не можна прямолінійно пояснити припустимою застарілістю попередніх версій. Краще вважати, що замість поступового переходу від першого одомашненого перекладу до більш «досконалого» очуженого, можуть успішно співіснувати різні версії з різним ступенем доместикації: «Гіпотеза повторного перекладу не може пояснити реального розвитку подій. Причини різного бачення перекладу треба шукати деінде» [Gürçağlar 2008: 234].

Аналізуючи феномен множинності, ми спробуємо пояснити, яку роль в його реалізації грають різні аспекти перекладу як творчого акту.

Множинність перекладів як реалізація творчого потенціалу тексту-джерела. Постає питання, чому одні тексти весь час перекладаються наново, а інші – ні. Хоча відповідь, скоріше, пов'язана з «соціокультурним контекстом ретрансляцій», ніж із «певними властивостями, притаманними вихідному тексту» [там само: 236], усе ж неможна заперечувати очевидне: найчастіше об'єктами повторних перекладів виступають відомі твори світової класики, які часто позначаються терміном «канонічні». З іншого боку, потенційна наявність у будь-якому художньому творі багатьох шарів змісту створює своєрідну «нескінченну смислову перспективу» як підґрунтя не для одного перекладацького рішення, а «теоретично нескінченної безлічі» [Эткинд 1963: 396].

Цікаво, що у вихідній культурі твір-джерело найчастіше позбавлений можливості «нового прочитання», що спростовує популярну тезу про «недосконалість» перекладу порівняно з оригіналом: переклад є «творчою

лінзою, проходячи через яку витвір словесного мистецтва з'являється у новому вигляді» [Топер 1998].

«Чи дійсно *всі* переклади застарівають?» – риторично запитує Г. Фрілінгауз і сам дає на це питання негативну відповідь, посиляючись на приклади «вічних» перекладів Біблії Лютером та п'єс Шекспіра Шлейєрмахером. Теоретики-перекладознавці, на думку автора, не завжди враховують той очевидний факт, що «всі переклади, іноді навіть ті, що вважаються недосконалими, зберігають у собі дух часу» [Frielinghaus 2002: 79]. Врешті-решт автор доходить дещо парадоксального висновку: «Щось завжди втрачається у повторних перекладах. Чим є це “щось”? Його важко однозначно визначити: ясний голос епохи, певна характеристика авторського стилю, музика, звучання тих обставин, за яких створювався оригінальний текст і – дуже часто – його перший переклад» [там само].

Множинність перекладів як реалізація творчого потенціалу перекладача. Поняття творчої індивідуальності перекладача «перебуває у самій серцевині уявлень про переклад і належить до його найбільш складних, цікавих і, водночас, найменш опрацьованих проблем» [Топер 1998]. Влучне, образне зауваження стосовно ролі перекладача у створенні повторних перекладів зробив свого часу К. І. Чуковський: «Уявімо, що одну й ту саму поему, нехай хоча б і Байрона, перекладуть Чацький, Хлестаков та Манілов. Їхні переклади будуть такими ж різними, як і вони самі, і, по суті, три Байрони постануть тоді перед читачем, і жоден не буде схожим на іншого» [цит. за: там само].

На сучасному етапі проблема множинності перекладів має вивчатися у безпосередньому зв'язку з аналізом креативних механізмів перекладацької діяльності: «Художній переклад не може жити без творчого змагання; “фінального”, кінцевого перекладу бути не може», адже «множинність – природний атрибут художнього перекладу, пов'язаний із поняттям творчої особистості, змаганням талантів» [Топер 1998]. Очевидно, що деякі ретрансляції виникають з особистого захоплення перекладачем тим чи іншим текстом [Gass 2002; Höbel 2002], але індивідуальні уподобання завжди вписані у ширший

соціальний контекст і «транс-індивідуальні чинники неминуче впливають на перекладацькі проекти» [Gürçağlar 2008: 236]. Взаємодія між перекладачем та широким соціальним контекстом характеризує множинні переклади скоріше як показник динамічності цього контексту, ніж як реакцію на внутрішні властивості вихідного тексту.

Ще одна причина множинності перекладів ховається у різному розумінні перекладачами тексту оригіналу внаслідок того, що їм властиві різні «інформаційні запаси» [Филатова 2007: 8]. Перекладач привносить у текст перекладу художнього твору елементи власного сприйняття джерела; він використовує свою перекладацьку стратегію, специфічні способи перестворення інформації, що видаються йому єдино правильними. Звідси випливає, що переклад художнього тексту є «не переклад як такий, а перекладацька інтерпретація», під якою ми розуміємо «процес творчого переосмислення тексту оригіналу і результат цього процесу – текст перекладу» [там само: 8].

Множинність перекладів як реалізація творчого потенціалу реципієнта. Повторні переклади створюють умови для інтелектуального та культурного збагачення потенційного реципієнта, надаючи йому можливість долучитися до кожної нової інтерпретації вихідного тексту та порівняти її з попередніми. На це вказував ще Гумбольдт, який писав: «Та частина народу, яка не може самостійно читати давніх [авторів], краще пізнає їх через декілька перекладів, ніж через один. Таким чином з'являється багато образів одного й того ж самого твору, адже кожен передає те, що схоплює та вміє виразити» [цит. за: Топер 1998]. Особливо актуальною така можливість є відносно канонічних текстів світової літератури, до яких читач може повертатися знову і знову протягом усього життя. Реципієнт цільової культури не є однорідним – ані за своїми соціальними ролями, ані за своїми смаками, які, до того ж, можуть змінюватися з часом. У порівняльному аспекті множинності перекладів криється джерело збагачення читацького досвіду, через що «наступні перекладачі можуть розраховувати на більший відклик, оскільки нові переклади потрапляють на краще підготовлений читацький ґрунт: книга вже не чужак у приймаючій

культури, вона вже тим або іншим чином своя, оточена звичними асоціаціями» [Топер 1998].

Множинність перекладів як реалізація творчого потенціалу цільової культури. Згідно з теорією полісистеми, перекладна література стає складовою частиною загальнокультурної полісистеми етносу, функціонуючи в ній поряд з оригінальними художніми творами. Хоча в різні часи і в різних суспільствах перекладна література може займати місце як у центрі, так і на периферії культурної полісистеми, її вплив на розвиток національної літератури не викликає жодних сумнівів. Як справедливо зазначає О. І. Чередниченко, в радянські часи «попри несприятливі зовнішні обставини, художній переклад в Україні розвивався, перебираючи на себе функції оригінальної літератури як єдино можливий за тих умов засіб самовираження митця» [Чередниченко 2008: 21]. На думку автора, відбір творів для перекладу в різні історичні періоди відбувається під впливом чинників культурно-ідеологічного характеру: «Фактично вся діяльність таких метрів перекладу, як Григорій Кочур і Микола Лукаш, була підпорядкована триєдиній меті: збагатити українську культуру, розширити її естетичні обрії та утвердити в ній загальнолюдські цінності. Звідси жанрове розмаїття обраних для перекладу творів, домінування в них гуманістичних ідей, заперечення будь-якого типу тоталітаризму» [там само: 22].

Ретрансляції часто скеровуються контекстом обмежених часом норм, зокрема, ідеологічними зсувами та змінами у сприйнятті вихідної культури у цільовій культурі [Суоми [www; Koskinen 2004](http://www.koskinen.fi)]. Важливою причиною функціонування феномену перекладної множинності є умови соціально-політичного життя [Идиатуллина 2006: 243]. За сприйняттям перекладу у новому мовному середовищі стоять процеси його створення та постать перекладача, його творця, але також його вплив на нову аудиторію й сам об'єкт впливу, під яким слід розуміти не лише самого індивідуального читача, а й сукупно усю культуру, в якій був зроблений переклад: «Комунікативний ланцюжок літературної рецепції, якщо він перетинає мовні кордони й залучає

переклад, розтягується від однієї національної культури до іншої, у дзеркало якої вона дивиться» [Топер 1998].

Повторні переклади необхідно розглядати і в термінах уведення в цільову культуру нового матеріалу та ідей, адже їхня мета може полягати у тому, аби заповнити прогалину у цільовій культурі або привнести до неї щось таке, чого там не було раніше. Якщо прийняти за аксіому невідповідність вибору тексту, що має бути імпортований через переклад у певну культуру/мову в певний період часу, тоді необхідно також визнати, що повторні переклади завжди передбачають зміни – нехай і несуттєві – заради приймаючої культури. В цьому аспекті цікавими є результати проведеного нами порівняльного аналізу різних перекладів роману *“Alice in Wonderland”* Л. Керролла [Ребрій 2009 (б)]. Аналіз показав, що перший український переклад Аліси (переклад Г. Бушиної, 1976) відділяють від наступного двадцять п'ять років, що могло би стати достатнім аргументом для твердження про його застарілість, проте аналіз мовного матеріалу спростовує цю гіпотезу. Іншою причиною може бути й те, що перший переклад також був виконаний у принципово інакшому ідеологічному середовищі, в якому панувала цензура, а мовні норми та норми перекладу були надзвичайно жорсткими. Однак і для цього припущення ми не знайшли достатньо вагомих аргументів.

Можливо, важливим чинником появи повторних перекладів відомих класичних творів у сучасній Україні є державна політика, спрямована на створення принципово нового культурологічного фону, який би відповідав потребам постколоніального розвитку. Якщо це так, то треба визнати, що ретрансляції займають достатньо важливу позицію у новостворюваній культурній полісистемі, пропонуючи читачеві нові або добре забыті літературні цінності. Провідниками такої політики в життя виступають видавництва, які більш-менш вдало презентують майже кожний новий переклад як чергове досягнення, всіляко підкреслюючи його мовні та позамовні (наприклад, ілюстрації, якість поліграфії тощо) переваги. Таким чином, однією з причин майже одночасної появи у трьох різних видавництвах окремих перекладів творів

про Алісу може бути не стільки конкуренція перекладацьких талантів, скільки комерційна конкуренція видавництв: «Ретрансляція канонічної літератури є звичайною практикою видавництв, яких приваблює престиж та гарантовані продажі, асоційовані зі світовою класикою» [Gürçağlar 2008: 234].

Проведене дослідження також показало, що переважання в усіх наявних у нашій вибірці повторних перекладах творів для дітей стратегії одомашнення суперечить гіпотезі А. Бермана, відповідно до якої нові переклади мають більше орієнтуватися на культуру тексту-джерела, і водночас підтверджує вплив сильної одомашнюючої традиції перекладу, що сформувалася протягом XIX – XX сторіч, на роботу сучасних україномовних перекладачів.

3.6.2. Порівняльний аналіз текстів перекладу казки О. Вайлда “The Star-Child”

Уже більше ста років творчість видатного англійського письменника другої половини XIX сторіччя О. Вайлда привертає увагу як теоретиків, так і практиків перекладу по всьому світу. О. Вайлд відомий як один із провідних представників естетизму – літературно-художньої течії, головною вимогою якої до мистецтва слова було не копіювати природу, а відтворювати її за законами краси, недоступної для повсякденного життя. «Не мистецтво відображає дійсність, а життя наслідує мистецтву», – так вважав сам письменник, а його казки дивним чином являють собою і найбільш органічне втілення естетичних ідей письменника, і найбільш категоричне їх заперечення, адже в них парадоксально поєднується моралізаторський зміст і естетичне мовне оздоблення, яке є провідною властивістю літературної творчості О. Вайлда, що здобула йому всесвітню славу. Сюжети Вайлдових казок навряд чи можна вважати оригінальними, в них відбиваються різноманітні літературні і навіть ширші мистецькі впливи, утім цим творам все ж таки властива неповторна індивідуальність, «особливий аромат», джерелом яких є їхня неповторна мова. Для перекладачів же ця інтертекстуальність та інтерсеміотичність стає джерелом творчого натхнення, яке змушує їх знову і знову вдаватися до роботи над цими

канонічними творами, але водночас утворює додаткові складності, подолання яких є справжнім викликом навіть для фахівця найвищого ґатунку.

У цьому підрозділі ми пропонуємо порівняльний аналіз чотирьох перекладів філософської казки-притчі “*The Star-Child*” зі збірки “*A House of Pomegranates*”, яка, на наш погляд, з усіх казок цього автора є найменш позбавленою впливу художнього естетизму і водночас найбільш сповненою біблійних алюзій, вплив яких на переклад твору, розрахованого на україномовну дитячу аудиторію, є справжнім творчим викликом.

Перший переклад (далі Переклад 1), виконаний анонімним перекладачем, побачив світ у львівському видавництві «Світ дитини» у 1920 році. Цією книжкою була відкрита серія видань для дітей «Діточа бібліотека», засновників якої спонукала «недостача книжок для дітей, що відповідали би їх умовому розвитку і духовим потребам»^{*} [Передмова: 4]. Вибір на користь саме цієї казки пояснюється тим, що через неї письменник «бажав виправити старших, бажав піднести уровень етичної культури людства до найвищої границі» [там само: 5].

Решта перекладів є сучасними. У хронологічному порядку вони розташовані таким чином: переклад І. В. Корунця – далі Переклад 2 (видавництво «Школа» 2006 р.), переклад Д. О. Радієнко – далі Переклад 3 (видавництво «Фоліо» 2009 р.) та переклад Т. Є. Некряч – далі Переклад 4 (видавництво «Країна мрій» 2011 р.). Метою запропонованого аналізу є не тільки встановлення рівня цілісності кожного із запропонованих варіантів перекладу відносно оригіналу, а й порівняння їх між собою, що дозволить нам визначити наявність або відсутність розходжень стратегічного характеру, які потенційно зумовили появу повторних перекладів не стільки в ретроспективі дії «зовнішніх» чинників (до яких можна, наприклад, віднести як конкуренцію між видавцями, так і між перекладачами), скільки в ретроспективі дії «внутрішніх» чинників (до яких можна, наприклад, віднести ознаки застарівання,

^{*} Тут і далі збережений правопис оригінального видання

недостовірності або невідповідності будь-яким чинним нормам перекладу, цільової мови та/або літератури).

Художньою домінантою (мегаобразом) твору є поняття **краси**, а головний конфлікт спричинений протистоянням «зовнішньої» (естетичної) та «внутрішньої» (етичної/моральної) краси, адже природна краса, на думку автора, є водночас «причиною моральної деградації головного героя твору й винагородою за його моральні чесноти» [Orhanen 2009].

Почнемо аналіз із назви твору, яку утворює складне слово okazіonal'nogo характеру *Star-child*, можливо, сформоване самим О. Вайлдом. Оскільки лексема *star* може перекладатися як іменником, так і прикметником, запропоновані варіанти перекладу розподілилися порівну: «Зоряний хлопчина» (Переклад 1), «Зоряний хлопчик» (Переклад 4) та «Хлопчик-зірка» (Переклад 2), «Дитя-Зірка» (Переклад 3). Також в усіх перекладах, крім третього, гендерно нейтральне *child* замінене на гендерно марковане «хлопчик». В принципі, всі варіанти адекватно відтворюють зміст оригінальної назви, але ті, що запропоновані в Перекладах 2 та 3, видаються нам менш вдалимими з урахуванням реалій сьогодення, коли слово «зірка» набуло додаткового значення «видатна, прославлена людина» [Lingvo], що може викликати в україномовного реципієнта небажані імплікації.

У сюжеті та мовному оформленні твору авторів не вдалося позбутися низки суперечностей, які, зокрема, проявилися й на мовному рівні. Першим прикладом є різкий контраст між інтродуктивним К-блоком, в якому описується зимовий ліс та його мешканці, та рештою твору. Оскільки інтродуктивний К-блок є доволі великим за розміром, для зручності аналізу ми відібрали в ньому найцікавіші з точки зору перекладознавчого аналізу ситуації, представлені окремими реченнями або понадфразовими єдностями:

(1) *The snow lay thick upon the ground, and upon the branches of the trees: **the frost kept snapping the little twigs** on either side of them, as they passed: and when they came to the **Mountain-Torrent** she was hanging motionless in air, for the **Ice-King** had kissed **her**.*

(2) *So cold was it that even the animals and the birds did not know what to make of it. – “Ugh!” snarled the Wolf, as he limped through the brushwood with his tail between his legs, “this is perfectly monstrous weather. Why doesn’t the Government look to it?”*

(3) *“Weet! weet! weet!” twittered the green Linnets, “the old Earth is dead and they have laid her out in her white shroud.” – “The Earth is going to be married, and this is her bridal dress,” whispered the Turtle-doves to each other.*

(4) *“Nonsense!” growled the Wolf. ‘I tell you that it is all the fault of the Government, and if you don’t believe me I shall eat you.’ The Wolf had a thoroughly practical mind, and was never at a loss for a good argument.*

(5) *The only people who seemed to enjoy it were the great horned Owls. Their feathers were quite stiff with rime, but they did not mind, and they rolled their large yellow eyes, and called out to each other across the forest, “Tu-whit! Tu-whoo! Tu-whit! Tu-whoo! what delightful weather we are having!”* (Wilde, The Canterville Ghost, p. 222–224)

У першій ситуації нашу увагу привертає предикація *the frost kept snapping the little twigs*, яка вимагає від перекладача творчого переосмислення і встановлення ситуативної еквівалентності. Справа в тому, що норма української мови вимагає при перекладі цієї фрази трансформації пермутації, під час якої потрібно поміняти місцями підмет та додаток: не «мороз потріскував гілками», а «гілки потріскували від морозу». У сучасних українських перекладах ця норма витримана:

Переклад 2: ... *навкруги, потріскуючи, ламались перемерзлі галузки.* (Вайльд, Казки, переклад І. В. Корунця, с. 129)

Переклад 3: *Тоненькі деревця обабіч стежки потріскували від морозу* (Вайлд, Кентервільський привид, переклад Д. О. Радієнко, с. 223).

Д. О. Радієнко додатково використовує метонімічну генералізацію образу, внаслідок якої *twig* – «гілочка, галузка, лозинка» перетворюється на «тоненьке деревце».

Переклад 4: ... *тоненьке галуззя тріщало від морозу обабіч дороги.* (Уайльд, Зоряний хлопчик, переклад Т. Некряч, с. 250)

У Перекладі 1 анонімний перекладач вдається до дослівного перекладу, внаслідок чого фраза набуває певної штучності: *Іней обломлював молоді вітки дерев по обох боках стежечки.* (Уайльд, Зоряний хлопчина, анонімний переклад, с. 7)

Так само цікавим у цій ситуації є випадок персоніфікації, яку О. Вайлд обіграє в гендерному аспекті, коли представляє *Mountain-Torrent* об'єктом жіночої статі, а *Ice-King* – чоловічої. Проблема в перекладі виникає через те, що українські еквіваленти цих референтів мають дещо відмінні родові ознаки: *Mountain-Torrent* – «Гірський Потік/Водоспад» (ч. р.) та *Ice* – «Крига» (ж. р.)/*Лід* (ч. р.).

У Перекладі 1 гендерні тонкощі проігноровано, до того ж порушена часова співвіднесеність описуваних дій (вживаючи форму Past Perfect – *had kissed*, автор, вочевидь, вказує на попередність дії, яку в українському варіанті потрібно було компенсувати за рахунок доконаного стану дієслова):

*А коли йшли в гору понад **потічок**, бачили, як його **цілував ледяний цар**, а у воздуху висів мороз.* (Уайльд, Зоряний хлопчина, анонімний переклад, с. 7)

У решті перекладів вжиті еквіваленти з протилежними родовими/гендерними ознаками.

Переклад 2: ... *а коли вони підійшли до **Гірського Водоспаду**, то побачили, що **він** нерухомо завис, бо його поцілувала **Крижана Королева**.* (Вайльд, Казки, переклад І. В. Корунця, с. 129)

Переклад 3: *А коли дроворуби підійшли до **гірської річки**, то побачили, що **вона** застигла, скута поцілунком **Крижаного царя*** (Вайлд, Кентервільський привид, переклад Д. О. Радієнко, с. 223)

Переклад 4: *А **Гірський Водоспад** нерухомо застиг у повітрі, бо **Цариця-Крига** поцілувала **його**.* (Уайльд, Зоряний хлопчик, переклад Т. Некряч, с. 250)

У другій і четвертій ситуаціях нашу увагу пригортає образ вовка, який створюється письменником декількома вдалими і ретельно підібраними

словесними мікрообразами. Мовлення цього персонажа О. Вайлд характеризує предикацією “*Ugh!*” *snarled the Wolf*. Вовки, як відомо, можуть вити (*howl*), гарчати (*snarl, growl*) або гавкати (*bark*), однак вовк у О. Вайлда вживає узуальний людський вигук *Ugh*, який позначає відразу, роздратування або огиду й передається українськими відповідниками «тьху!»; «ай!», «ой!» тощо [Lingvo]. У контексті ситуації цей вигук видається цілком доречним, адже вовк невдоволений поганою погодою, в якій звинувачує уряд. На позначення руху вовка вжите дієслово *to limp* (кульгати, шкутильгати, ледве іти), адже на дворі дуже холодно, навколо зарості чагарнику (*brushwood*), до того ж заважає підібганий від холоду хвіст (*with his tail between his legs*). Характеризуючи погоду, вовк вживає типовий для О. Вайлда епітет *perfectly monstrous (weather)*. Розглянемо переклади:

Переклад 1:

(2) – *Ах, – воркотів вовк і крутив піддертим хвостом – просто страшний час. Що собі уряд думає!* (Уайльд, Зоряний хлопчина, анонімний переклад, с. 7)

(4) – *Дурниця! – заворкотів вовк. – Я вам кажу, що се лише вина уряду і коли ви мені не вірите, то я вас з’їм. Вовк розумів усе практично, і ніколи не шукав по кишнях за доказами.* (Уайльд, Зоряний хлопчина, анонімний переклад, с. 7)

Тут спостерігається часткова деформація образу, адже вовк вживає вигук «Ах», який аж ніяк не пасує тварині, що готова з’їсти будь-кого, хто з нею не погоджується; до того ж вовк у перекладі «воркотить» (це дієслово більше підходить для позначення пташиних звукоімітацій) і «крутить піддертим хвостом» (що є очевидним перекичуванням оригіналу). *Perfectly monstrous (weather)* чомусь перетворюється на «просто страшний час», а дієслово *limp* взагалі в перекладі зникає. Справді вдалою, на наш погляд, є заміна нейтрального фразеологізму *was never at a loss (for a good argument)* на влучно-образне українське «ніколи не шукав по кишнях за доказами».

У трьох сучасних перекладах образ відтворений повністю й без невинуватих трансформацій:

Переклад 2:

(2) – *Бррр!* – *прогарчав* Вовк і *застрибав* між кущів, підібгавши хвоста. — *Жахлива* погода! Не розумію, куди тільки уряд дивиться. (Вайльд, Казки, переклад І. В. Корунця, с. 129)

(4) – *Дурниці!* – *прогарчав* Вовк. Кажу вам, що в усьому винен уряд, а як не повірите мені, я вас поїм. – Вовк завжди мислив тверезо і завжди мав *напохваті переконливі аргументи*. (Вайльд, Казки, переклад І. В. Корунця, с. 129)

Переклад 3:

(2) – *Хух!* – *прогарчав* Вовк, з підібганим хвостом *шкандибаючи* крізь лісові хащі. – Погода просто *жахлива*. Куди тільки дивиться Уряд? (Вайлд, Кентервільський привид, переклад Д. О. Радієнко, с. 223)

(4) – *Дурниці!* – *grimнув* Вовк. – Кажу вам, це Уряд в усьому винний. А коли не вірите, я вас з'їм! Вовк мав дуже практичні погляди і *вмів говорити напрочуд переконливо*. (Вайлд, Кентервільський привид, переклад Д. О. Радієнко, с. 223)

Переклад 4:

(2) – *Хух!* – *гарчав* Вовк, коли *продирався* крізь чагарники, підібгавши хвоста. – Погода просто *пекельна*. Куди тільки дивиться Уряд? (Уайльд, Зоряний хлопчик, переклад Т. Некряч, с. 251)

(4) – *Дурниці!* – *гаркнув* Вовк. – Кажу вам, у цьому винен Уряд, а якщо ви мені не вірите, я вас з'їм. Вовк мав суто практичний розум і завжди *вмів знаходити дієві аргументи*. (Уайльд, Зоряний хлопчик, переклад Т. Некряч, с. 251)

У ситуаціях (3) і (5) маємо ще два приклади звуконаслідувань, що імітують пташині голоси. Для зелених коноплянок автор пропонує okazіональне утворення *Weet! weet! weet!*, співзвучне з оноματοпоетичним дієсловом *twitter* (щебетати, цвірінькати); разом ці одиниці утворюють звукосимволічний алітераційний комплекс, який відтворюється тільки в Перекладі 4, а в решті втрачається:

Переклад 1:

– *Цить, цить, цить – щебетали* зелені коноплянки. (Уайльд, Зоряний хлопчина, анонімний переклад, с. 7)

Переклад 2:

– *Віть-віть-віть! – прощбетали* зелені Коноплянки. (Вайльд, Казки, переклад І. В. Корунця, с. 129)

Переклад 3:

– *Цвірінь! Цвірінь! – озвалася* зелена Коноплянка. (Вайлд, Кентервільський привид, переклад Д. О. Радієнко, с. 223)

Переклад 4:

– *Тьох! Тьох! Тьох! – тенькали* зелені коноплянки. (Уайльд, Зоряний хлопчик, переклад Т. Некряч, с. 251)

Для сов також пропонується okazіональне звуконаслідування *Tu-whit! Tu-whooh! Tu-whit! Tu-whooh!*, в якому поєднуються елементи різних ономотопей на позначення совиного пугикання, таких як *hoot*, *whooh* та *twit twit a woo*. У Перекладі 1 перекладач пішов шляхом транскрибування Вайлдових звукоімітацій:

Одинокі великі рогаті сови видавали ся задоволені. Їх пір'є закаменіло від інея, але їм було те байдуже; вони витріщали свої великі, жовті очі і перекликували ся у лісі: Тувіть! Ту-вуу! Що за чудова погода. (Уайльд, Зоряний хлопчина, анонімний переклад, с. 8)

У перекладах 2 і 3 вибір перекладачів був зроблений на користь звуконаслідувань, які в українській лінгвокультурі узуально використовують на позначення звуків сови. Їхнє поєднання із дієсловом «перегукуватися» створює додатковий алітераційний ефект:

Переклад 2:

*Тільки великі рогаті сови – єдині серед лісових мешканців – були, здавалось, задоволені. Пір'я на них геть задерев'яніло від інею, проте їм до цього було зовсім байдуже: вони тільки лупили свої великі жовті очі й **перегукувалися** одна*

з однією через весь ліс: – *У-гу! У-гу! У-гу! У-гу!* Яка чудова зараз погода!
(Вайльд, Казки, переклад І. В. Корунця, с. 130)

Переклад 3:

Єдиними, хто тішився з такої холоднечі, були великі вухаті Сиви. Пір'я в них задубіло і стало дибки, але Сиви на це не зважали. Вони витріщили свої жовті очиська й весело **перегукувались**: «*Пу-гу! Пу-гу!* Яка чудова погода!». (Вайлд, Кентервільський привид, переклад Д. О. Радієнко, с. 225)

У Перекладі 4 поєднані обидва підходи – оноματοпея частково транскрибується, а частково відтворюється узуальним аналогом:

Єдиними, хто, здавалося, радів, були Великі Рогаті Сиви. Хоча їхнє пір'я аж заціпеніло від паморозі, їм було байдуже, й вони вирячували свої жовті очиська та **гукали** одна до одної через ліс: – *Ту-вім! Пу-гу! Ту-вім! Пу-гу!* Яка ж зараз гарна погода! (Уайльд, Зоряний хлопчик, переклад Т. Некряч, с. 252)

До речі, зоонім *great horned owl*, який має латинську назву *Bubo virginianus*, перекладається українською як «віргінський пугач» [Lingvo]. Жоден із перекладачів не запропонував цього варіанту, оскільки він дисонує із загальною фантастичною тональністю твору, переносячи реципієнта з гіпотетичного казкового лісу до цілком реального географічного об'єкта. Натомість в Перекладах 1, 2 та 4 вжиті кальковані відповідники, а в Перекладі 3 – варіант «великі вухаті Сиви».

Наступним об'єктом нашого аналізу є образи названих батьків зоряного хлопчика – лісоруба та його дружини. Головним засобом характеристики цих образів виступає їхнє мовлення, стилізоване під архаїчну мову канонічного варіанту Біблії, відомого в англомовному світі під назвою *King James Bible*.

У теорії перекладу розрізняються **архаїчні** та **архаїзовані** тексти. До перших належать тексти, написані у віддалену епоху, а до других – тексти з авторською історичною стилізацією. Відповідно, переклад перших текстів характеризується як «діахронічний», а других – як «синхронічний» [Мешалкина 2008]. Казка О. Вайлда належить до другої групи, до того ж слід враховувати, що запроваджена в ній стилізація має не стільки історичний, скільки

інтертекстуальний характер і має на меті прив'язку твору не до певного історичного періоду, а до історичного тексту – Біблії.

Художня авторська стилізація розподіляється В. К. Ланчіковим на цілісну та умовну [Ланчиков 2002]. «Умовна авторська стилізація завжди поверхнева, вибіркова, оскільки ґрунтується на ілюзійністському принципі використання низки типових рис на загальному нейтральному тлі, тоді як цілісна авторська стилізація характеризується більшим охопленням та більшою точністю у відборі засобів» [Мешалкина 2008: 118]. Стилізація О. Вайлда характеризується нами як умовна через те, що, по-перше, в інтродуктивному К-блоці усі персонажі говорять не архаїзованою, а цілком сучасною авторові й нам мовою (обговорюючи такі речі, як атомна теорія чи відповідальність уряду за погану погоду); а по-друге, стилізованим є лише мовлення персонажів, тоді як авторське мовлення його позбавлене зовсім.

Цікавий факт: запроваджені О. Вайлдом морфологічні ознаки архаїзації повністю збігаються з тими, які містяться в *King James Bible* [Wikipedia]. До них належать наступні: архаїчні форми займенників другої особи однини – *thou, thee, thine, thy*; архаїчна форма закінчення третьої особи однини в дієсловах теперішнього часу *-eth*; архаїчні форми дієслів *will – wilt* та *shall – shalt*; архаїчні форми минулого часу дієслова (*drave* замість *drove*), архаїчна форма дієслова *are – art* архаїчна форма займенника *where – wherefore*; архаїчні форми негативації (на кшталт *snare them not, the Star-Child heeded not their words* тощо). На лексичному рівні стилізація виявляється у невеликій кількості застарілої та/або поетичної лексики, яку так само можна знайти на сторінках *King James Bible*, наприклад: *succour, swoon, alack, behold, carlot, byre, morrow, wroth, nay* тощо.

На рівні синтаксису головним прийомом біблійної стилізації виступає полісиндетон на основі сполучника *and*, яким досягається особливий емоційний вплив на реципієнта, адже «біблійний текст первинно був призначений не стільки для читання, скільки для сприйняття на слух, тому настільки великою є роль його ритміко-сміслової організації» [Кремнева 1999: 20]. Таким чином, доходимо висновку, що полісиндетон, яким просто-таки рясніють сторінки

казки О. Вайлда, виступає в ньому засобом не тільки і не стільки власне когезії, скільки стилістичної архаїзації.

Аналізуючи проблему відтворення історично стилізованого тексту, А. Попович побачив для перекладача два можливих шляхт: або «наблизити час оригіналу», тобто вдатися до історизації перекладу, або «віддалити час оригіналу», тобто вдатися до його модернізації [Попович 1980: 155]. Але, здається, що ця дилема не є актуальною для архаїзованих текстів, адже «стратегією перекладу архаїзованих текстів може бути тільки архаїзація», спричинена «необхідністю відображення авторської архаїзації як елемента авторського наміру» [Мешалкина 2008: 117]. Спробуємо визначити достовірність цього твердження на основі власного аналізу. Розглянемо спочатку К-блок, в якому описується повернення лісоруба додому з дитиною, знайденою в лісі, на прикладі трьох ситуацій:

(1) *But he said to her, “I have found something in the forest, and I have brought it to **thee** to have care of it,” and **he stirred not** from the threshold.*

(2) *“What is it?” she cried. “Show it to me, for the house is bare, and we have need of many things.” **And** he drew the cloak back, **and** showed her the sleeping child.*

(3) *“**Alack**, goodman!” she murmured, “**have we not** children of our own, that **thou must needs bring** a changeling to sit by the hearth? **And** who knows if it will not bring us bad fortune? **And** how shall we tend it?” **And** she was **wroth** against him.* (Wilde, The Canterville Ghost, p. 228)

У запропонованих для аналізу ситуаціях представлені випадки морфологічної (*thee, he stirred not, thou must needs bring*), лексичної (*Alack, wroth*) та синтаксичної (полісиндетон в першій та другій ситуаціях і анафоричний полісиндетон у третій) стилізації. Подивимося, як були передані ці елементи в перекладах.

Переклад 1:

(1) *Та він сказав їй: Я знайшов щось у лісі і приніс, щоб ти доглядала.*

(2) – *Що се таке? – кликнула вона. – Покажи, бо дім наш пустий і багато річий нам потреба. Він розгорнув плащ і показав їй спляче дитя.*

(3) – *Ах, дорогий мій, – пробурмотіла вона, – чи в нас нема власних дітей, що ти приніс до нашого огнища ще підкинене? І ще хто знає, чи се дитя не принесе нам нещастя! Тай як ми будемо його кормити? Вона розсердилася на мужа.* (Уайльд, Зоряний хлопчина, анонімний переклад, с. 13)

З об'єктивних причин паралельне відтворення архаїчної форми займенника другої особи однини та його похідних в українському перекладі не є можливим, оскільки ця граматична форма в українській мові є нормою; те ж саме можна сказати і про відсутність допоміжного дієслова при негативації (*he stirred not – замість he didn't stir*), адже в українській мові негативація не потребує введення в структуру речення додаткових вільних граматичних морфем. Архаїчно-поетичні лексеми *alack* та *wroth* теж передані цілком нейтральними «Ах» та «розсердилася». Полісиндетон вилучений в усах трьох випадках.

Як бачимо з проведеного аналізу, перекладач не намагається компенсувати згадані нами ознаки архаїзації вихідного твору, однак внаслідок того, що переклад був виконаний більше ніж 90 років тому, його мова в цілому є архаїчною відносно сучасної української мовної норми, тобто природна архаїчність з лихвою компенсує штучну стилізовану архаїзацію О. Вайлда. Таким чином, те, що за інших умов можна було б вважати недоліком перекладу, що зумовлює необхідність його повтору, саме в цьому випадку перетворюється на його перевагу, породжуючи «ілюзію естетичної достовірності твору» [Андрес 1965: 118].

Переклад 2:

(1) *Але він сказав їй: – Я знайшов щось у лісі і приніс тобі, щоб ти подбала про нього, – і не переступив порога.*

(2) – *Що ж це таке? – вигукнула дружина. – Покажи хутчій, бо хата в нас гола, і нам стільки всього треба. І тоді він розгорнув плащ і показав їй дитинча, що спало.*

(3) – *Ох, чоловіче добрий! – промимрила вона. – Та хіба в нас своїх дітей мало, що ти надумав принести до хати ще й підкидька? А може, воно принесе*

нам нещастя? **Та** й як нам виглядіти його? – **і** вона дуже розгнівалася на чоловіка. (Вайльд, Казки, переклад І. В. Корунця, с. 133–134)

У цьому перекладі, як і в попередньому, ознаки архаїзації на морфологічному та лексичному рівнях відсутні. Полісиндетон в першій та другій ситуаціях збережений повністю, а в третій – лише частково.

Переклад 3:

(1) – *Я дещо знайшов у лісі, – сказав він, – і приніс, аби ти подбала про нього.*

(2) – *Що ж то воно таке? – вигукнула жінка. – **Ну-бо**, покажи скоріше! При наших злиднях усяка річ стане в пригоді. **І** він відгорнув плащ **і** показав їй сплячу дитину.*

(3) – *Ой, **лишенько!** – заголосила жінка. – Чи в нас своїх дітей нема, аби ще з приблудою морочитись? Та ще й **хтозна**, чи не принесе вона нам лиха! Що нам тоді робити? Вона дуже розгнівалася. (Вайлд, Кентервільський привид, переклад Д. О. Радієнко, с. 229)*

У цьому перекладі ознаки архаїзації відсутні, за винятком полісиндетона у другій ситуації. Натомість, перекладачка додає простомовні елементи, відсутні в оригіналі: «ну-бо», «лишенько», «хтозна».

Переклад 4:

(1) *Але **відповів** він їй: – **Знайшов я** дещо в лісі **й** приніс тобі, щоб ти про те дбала, – **і** не ворухнувся з порогу.*

(2) – *Що це таке? – вигукнула вона. – Покажи мені, бо **порожня наша хата** і стільки всього нам потрібно. Він відкинув покривало й показав їй дитину, що спала.*

(3) – ***Спам'ятайся**, чоловіче! – забуркотіла жінка. – Хіба мало у нас власних дітей, щоб ти ще перевертня притягнув до нашого вогнища? **Хтозна**, чи не принесе він нам лихої долі! Як глядіти за ним? Сильно вона розгнівалася на чоловіка. (Уайльд, Зоряний хлопчик, переклад Т. Некряч, с. 256)*

У цьому перекладі так само невідтвореними залишаються елементи морфологічної архаїзації. Вдалою, як на наш погляд, є заміна поетичного *alack*

на урочисте «спам'ятайся», що дозволяє підтримати епічність наративу (на відміну від попередніх перекладів, в яких вигуки «ах», «ох» чи «ой» не дозволяють цього зробити). Привертають увагу інвертовані конструкції в ситуаціях (1) і (2), які відсутні в оригіналі, проте відповідають урочистому стилю оповіді як в англomовному, так і в українськомовному варіантах Біблії й можуть вважатися своєрідними засобами компенсації архаїзації. Як і в попередніх випадках, полісиндетон збережений тільки в першій ситуації.

Засобом посилення досліджуваних образів й водночас біблійної стилізації виступають наступні квазіфразеологізми:

(1) *“Nay, but God careth for the sparrows even, and feedeth them,” he answered.*

(2) *“Into a house where a heart is hard cometh there not always a bitter wind?” he asked.* (Wilde, The Canterville Ghost, p. 228)

Перший квазіфразеологізм перегукується з відомим біблеїзмом:

Behold the fowls of the air: for they sow not, neither do they reap, nor gather into barns; yet your heavenly Father feedeth them. Are ye not much better than they? [БО].

У перекладі І. Огієнка він має такий вигляд:

Погляньте на птахів небесних, що не сіють, не жнуть, не збирають у клуні, та проте ваш Небесний Отець їх годує. Чи ж ви не багато вартніші за них? [БО].

Проаналізуємо переклади першого квазіфразеологізму.

Переклад 1:

– *Бог журить ся і найменшими воробцями та кормить їх*, – відповів він.
(Уайльд, Зоряний хлопчина, анонімний переклад, с. 14)

У цьому перекладі прислівник even («навіть») замінений на прикметник у найвищому ступені («найменші»), що додає логіки висловлюванню, адже Бог має турбуватися не про окремий вид птахів, а про найменших із них.

Переклад 2:

– *Ну, жінко, та Бог навіть за горобців турбується і дає їм харч.*

У цьому перекладі лексема «харч», що має розмовну конотацію, контрастує зі стилем біблійної архаїзації. (Вайльд, Казки, переклад І. В. Корунця, с. 134)

Переклад 3:

– *Але **Господь** дбає навіть про малих пташок і годує їх*, – відповів чоловік. (Вайльд, Кентервільський привид, переклад Д. О. Радієнко, с. 229)

У цьому перекладі квазіфразеологізм завдяки трансформації генералізації («горобець» – «пташка») більше наближений до біблійного першоджерела.

Переклад 4:

– *Але ж **Бог** дбає навіть про маленьких пташок і знаходить для них харч*, – відповів чоловік. (Уайльд, Зоряний хлопчик, переклад Т. Некряч, с. 257)

У цьому перекладі водночас вжито лексему «харч» (див. Переклад 2) та запроваджено трансформацію генералізації (див. Переклад 3).

Другий квазіфразеологізм, не маючи безпосереднього біблійного аналога, є вдалою стилістичною імітацією, побудованою на основі метонімії (*heart – person*) та посиленою епітетами (*hard heart – bitter wind*). Відтворення цієї одиниці в усіх чотирьох перекладах відбулося на основі тих самих прийомів, що й в оригіналі, чим була забезпечена цілісність створеного автором образу навіть за умови втрати граматичної архаїзації:

Переклад 1:

– *Чи ж у дім, де пробуває **люте серце**, не вривається все **острий вітер***? – спитав він. (Уайльд, Зоряний хлопчина, анонімний переклад, с. 14)

У цьому перекладі інверсія оригіналу відтворена лише частково.

Переклад 2:

– *А хіба не **вічний холод** у тій хаті, де люди з **кам'яними серцями***? – запитав чоловік. (Вайльд, Казки, переклад І. В. Корунця, с. 134)

У цьому перекладі перекладач перетворює метонімію на метафору («люди з кам'яними серцями»), а «пронизливий вітер» замінює на «вічний холод», посилюючи тим самим емотивність вислову.

Переклад 3:

– *У домі, де є жорстоке серце, завжди буде холодно*, – відповів чоловік.
(Вайлд, Кентервільський привид, переклад Д. О. Радієнко, с. 229)

На наш погляд, вилучення з перекладу образу вітру дещо збідніло експресивний потенціал квазіфразеологізму.

Переклад 4:

– *Хіба не завжди залітає студений вітер до хати, в якій живе жорстоке серце?* – спитав чоловік. (Уайльд, Зоряний хлопчик, переклад Т. Некряч, с. 257)

У цьому перекладі, як і в попередніх інверсія оригіналу відтворена лише частково.

Отже, проаналізувавши особливості відтворення в перекладах образів названих батьків Зоряного Хлопчика, доходимо висновку, що жоден із перекладачів не намагався відтворити або компенсувати архаїзоване мовлення цих персонажів, яке виступає головним лінгвостилістичним засобом їх характеристичності, спростовуючи тим самим тезу про те, що «характер історичної стилізації оригіналу не можна змінювати в перекладі», а «недотримання цього принципу спотворить авторський задум, а отже, позбавить текст адекватності» [Мешалкина 2008: 120]. Скоріше, усі перекладачі тут підтримують тезу А. Андрес про те, що відтворення будь-якої історичної стилізації в перекладі завжди має бути виконане з урахуванням її «проекції» на цільову літературу [Андрес 1965]. Враховуючи те, що наявні переклади Біблії написані мовою, яка мало чим відрізняється від сучасної української мови, тобто позбавлені архаїчності (принаймні на морфологічному та синтаксичному рівнях), притаманній англійській *King James Bible*, будь-які спроби передати Вайлдові стилістичні експерименти не викличуть в україномовного реципієнта адекватної реакції, тобто реакції, ідентичної до тієї, що гіпотетично мав реципієнт оригіналу.

Отже, для перекладача важливо побачити місце твору, який він перекладає, в історико-літературній ретроспективі: «І якщо [цей] твір постає перед сучасним читачем не тільки як об'єкт історичного пізнання, не тільки як документ історії суспільної думки, а й як художній твір; якщо перекладачу вдалося відтворити

оригінал в його естетичній природності, вдалося донести до нас живий голос письменника з його інтонацією, його тембром, змусити відчувати дихання епохи, словом, якщо переклад породжує якусь ілюзію достовірності, – честь і слава перекладачу! Тоді вже абсолютно неважливо, якими засобами створена ця ілюзія, й не варто підраховувати, перевищив чи не перевищив перекладач належної йому “за нормою” міри архаїзмів чи інверсій, або підозрювати його в естетизмі, снобізмі та інших смертельних гріхах. Переможців не судять» [там само: 128–129].

Перейдемо до аналізу лінгвостилістичних особливостей відтворення образу головного героя казки – Зоряного Хлопчика. Трансформації, що відбуваються з протагоністом, передаються автором переважно за допомогою стилістичних фігур. Розглянемо портретний опис, який є одним із небагатьох місць у казці, де О. Вайлд продемонстрував свій фірмовий «квітчатий» стиль:

*And every year he became more beautiful to look at, so that all those who dwelt in the village were filled with wonder, for, while they were **swarthy** and **black-haired**, he was **white** and **delicate** as **sawn ivory**, and his **curls** were like the rings of the **daffodil**. His lips, also, were like the petals of a red flower, and his eyes were like violets by a river of pure water, and his body like the narcissus of a field where the mower comes not.* (Wilde, The Canterville Ghost, p. 230)

У цьому описі автор використовує контрастні епітети та метафоричні порівняння, відтворення яких у перекладі не має становити труднощів через те, що образи, які лежать в їхній основі, мають бути цілком зрозумілі представникам української лінгвокультури. Єдиною проблемою технічного характеру є те, що лексеми *daffodil* (символ жовтого кольору) та *narcissus* (символ білого кольору) мають один і той самий український еквівалент – «нарцис». Головною ж творчою складністю перекладу цього уривка є, на нашу думку, необхідність досягти того художньо-естетичного ефекту, яким супроводжується в оригіналі опис досконалої людської краси. Проаналізуємо переклади:

Переклад 1:

З кожним роком ставав він красивий так, що дивував усіх мешканців села. Вони всі були сірі й чорноволосі, а він був білий і ніжний, неначе витончений зі слонівки; його волосся було подібне до завоїв золотоцвіта, уста подобали на листочки багряної квітки, очі нагадували фіялки, що ростуть над прозорою рікою, а тіло було подібне до нарциса, що росте в полі там, куди косар не заходить ніколи. (Уайльд, Зоряний хлопчина, анонімний переклад, с. 15)

Контекстуально-антонімічні прикметники *swarthy* та *white* вжиті автором на позначення кольору шкіри/обличчя, тому переклад *swarthy* як «сірий» є очевидною помилкою, адже вказує не на природну ознаку (як наприклад, «смаглий» або «темнолиций»), а, скоріше, на стан здоров'я або емоційний стан людини. *Daffodil* замінений на автохтонний «золотоцвіт», решта ж опису передана майже дослівно.

Переклад 2:

Із року в рік хлопчик гарнішав і гарнішав, а жителі села тільки дивувалися його красі, тому що всі вони були смуглолиці й чоряві, а цей мав личко біле й ніжне, мов вирізьблене із слонової кістки, і золоті кучері – як пелюстки нарциса, і губи – як пелюстки червоної троянди, і очі – як фіалки, що дивляться в чисту воду струмка. І він стрункий, немов квітка в полі, де не ступала нога косаря. (Вайльд, Казки, переклад І. В. Корунця, с. 135)

У цьому перекладі чітко протиставлений колір обличчя героя й решти мешканців села («смуглолиці» – «біле личко»). Перекладач також вдається до трансформації додавання, коли пише про фіалки, що «дивляться в чисту воду струмка». Враховуючи те, що йдеться про очі героя, додавання дієслова «дивляться» є логічним наслідком намагання посилити експресивність метафори. Цікаво, що перекладач вдається до двох протилежних за змістом трансформацій – конкретизації (замінюючи гіперонім *red flower* гіпонімом «троянда») та генералізації (замінюючи гіпонім *narcissus* гіперонімом «квітка»).

Переклад 3:

І щороку він ставав усе гарніший з виду, і всі селяни дивувалися його красі – адже тутешні жителі були кремезні та чорняві, а він був білолиций і

стрункий, мов статуя зі слонової кістки, а його кучері були золотисті, мов завитки гіацинту. Його ніжні вуста були наче пелюстки червоної троянди, а очі – мов фіалки на березі тихої річки. Він був схожий на дикий нарцис, що вільно росте в нескошеному полі. (Вайлд, Кентервільський привид, переклад Д. О. Радієнко, с. 231)

Цей переклад вирізняється з-поміж інших вільнішим ставленням перекладачки до букви оригіналу, але оскільки це не призводить до будь-яких небажаних трансформацій образу, вважаємо такий підхід цілком виправданим і таким, що відтворює особливості індивідуального сприйняття нею першотвору. Вона передає *swarthy* як «кремезні», а *delicate* як «стрункий», посилюючи тим самим ідею протиставлення, закладену в оригіналі. *Sawn ivory* конкретизується як «статуя зі слонової кістки», довершуючи ідею стрункості. *Daffodil* замінюється «гіацинтом», а *red flower* – «трояндою». Описуючи вуста героя, перекладачка додає до них відсутній в оригіналі епітет «ніжні», а образ нарциса довершується епітетами «дикий» та «вільно», покликаними підкреслити ідею вільної, не обмеженої соціальними умовностями краси. Перекладачка також вдається до трансформації модуляції, замінюючи *a field where the mower comes not* (досл. «поле, де не ходить косар») на «нескошене поле» внаслідок операції логічного розвитку (т. зв. причинно-наслідкова заміна).

Переклад 4:

І щодня він ставав кращим на вроду, й усі мешканці села дивувалися, бо всі вони були смагляві та чорняві, а хлопчик був білошкірий і витончений, як слонова кістка, а кучері в нього були, як пелюстки нарцисів, і вуста його були подібні до пелюсток червоної квітки, а очі – до фіалок біля чистого струмка, і тіло – до стрункої квітки в полі, де не ступає нога жінця. (Уайльд, Зоряний хлопчик, переклад Т. Некряч, с. 258)

У цьому варіанті перекладачка, навпаки, намагається мінімізувати відхід від стилістики оригіналу, обмежуючись тими уточненнями та замінами, внесення яких є необхідним з точки зору норми української мови: *white* передається як «білошкірий», а *narcissus* замінюється гіпонімом «квітка».

Після того, як Зоряний Хлопчик відмовився від своєї матері, яка явилася йому в обличчі жінки-жебракки, він втрачає свою вроду та перетворюється на казкову потвору. Проаналізуємо переклад К-блоку, присвяченого трансформації образу протагоніста. Ми обрали три ситуації:

(1) *But when they beheld him coming, they mocked him and said, “Why, **thou art as foul as the toad, and as loathsome as the adder.** Get **thee** hence, for we will not suffer **thee** to play with us,” and they **drave** him out of the garden.*

(2) *And the Star-Child frowned **and** said to himself, “What is this that they say to me? I will go to the well of water **and** look into it, **and** it shall tell me of my beauty.”*

(3) *So he went to the well of water and looked into it, **and** lo! **his face was as the face of a toad, and his body was sealed like an adder.** And he flung himself down on the grass **and** wept, **and** said to himself, “Surely this has come upon me by reason of my sin. For I have denied my mother, **and** driven her away, **and** been proud, **and** cruel to her.” (Wilde, The Canterville Ghost, p. 236)*

На прикладі наведеного К-блоку ще раз можна побачити умовність стилізації архаїзації, якщо порівняти мовлення героя в ситуаціях (1) та (2) і (3). Для вираження ідеї трансформації автором запроваджені метафоричні порівняння *as foul as the toad* та *as loathsome as the adder*. Так само традиційними для стилю цього твору є випадки полісиндетона в ситуаціях (2) і (3). Розглянемо тепер переклади:

Переклад 1:

(1) *Коли хлопці побачили тепер його, почали знущати ся над ним, кажучи: – Гляди, ти **поганий як жаба і відразливий, як ящірка.** Іди геть, ми не хочемо, щоб ти грав ся з нами. І нагнали його з саду.*

(2) *А зоряний хлопчина нахмурился і сказав до себе: – Що вони кажуть? Піду і гляну до керниці, вона певно розкаже мені про мою красу.*

(3) *Він пішов до керниці і заглянув до неї, але **ах!** – його **лице подбало на лице жаби, а тіло було вкрите лусочками, як тіло ящірки.** Він кинув ся на траву, заридав і сказав до себе: – Без сумніву се склало ся зі мною як **кара** за мій*

гріх, за те, що я відрік ся матері, прогнав її і був супротив неї гордий і жорстокий. (Уайльд, Зоряний хлопчина, анонімний переклад, с. 24)

У цьому перекладі, як і раніше, невідтвореними залишаються архаїзовані елементи мовлення та випадки полісиндетону. Стилистичні фігури передані на основі прямих еквівалентів, за виключенням лексеми *adder* (гадюка), яка чомусь перетворилася на «ящірку». У ситуації (3) запроваджена трансформація додавання (*by reason of my sin* – «**як кара** за мій гріх»), яка є засобом посилення емотивності поданої інформації та експлікації ідеї покарання.

Переклад 2:

(1) *Та тієї ж миті, як ті побачили його, вони стали глузувати з нього, кажучи: – Та ж ти **бридкий, як ропуха, і відрозливий, як гадюка!** Тікай звідси геть, бо нам гидко гратися разом з такою **потворою**, як ти. – І вони прогнали його з садка.*

(2) *Тоді Хлопчик-зірка задумався і промовив сам до себе: – Що це вони кажуть? Ану піду я до кринички **й** погляну на себе в воду, **і** вона скаже мені, що я гарний.*

(3) *І він пішов до кринички **і** глянув у воду, але що ж він побачив! **Обличчям** він став **схожий на жабу**, а **тіло його вкрилося лускою, як у гадюки**. І він кинувся **обличчям** у траву **і** заридав, а потім сказав собі: – Це, певне, така мені **кара** за мій гріх. Адже я відмовився від рідної матері **й** прогнав її геть, я **посоромився** її і вчинив жорстоко з нею. (Вайльд, Казки, переклад І. В. Корунця, с. 140–141)*

У цьому перекладі так само невідтвореними залишаються морфологічні показники архаїзації мовлення героя. Полісиндетон у ситуації (2) відтворений повністю, а в ситуації (3) – частково через трансформацію субституції, в ході якої речення, що входять до ситуації, були переструктуровані, що також призвело до вилучення еквівалента до архаїчного вигуку *lo*. Привертає увагу й той факт, що лексема *toad* у ситуації (1) перекладена простомовним еквівалентом «ропуха», а у ситуації (3) – нейтральнішим «жаба». Це, можливо, пов'язано з намаганням перекладача відтворити особливості хлоп'ячої мови,

імітуючи яку, він застосовує такі вирази, як «тікай звідси геть», «з такою потворою» (цей останній взагалі відсутній в оригіналі і є наслідком трансформації додавання).

Інша лексема-символ *adder* перекладена як «гадюка». До речі, цей символ декілька разів зустрічається в Біблії, де має різні варіанти перекладу – «гад», «гадюка», «змія» і навіть «вуж». Як і в Перекладі 1, у ситуації (3) додається уточнююча лексема «кара». Також *proud* замінено на «посоромився». Зазначені заміни сприймаються цілком органічно, не порушуючи ані ходу сюжету, ані образу героя.

Переклад 3:

(1) *Та діти, щойно побачивши його, закричали зі сміхом: – Гляньте, **яке страхіття! Гидкий, мов жаба, бридкий, як гадюка!** Забирайся звідси, ми не хочемо з тобою гратись! – І вони вигнали його з саду.*

(2) *А Хлопчик-Зірка спохмурнів і мовив до себе: – Що це вони кажуть? Піду-но краще до води і помилуюся своєю вродою.*

(3) *Він підійшов до струмка і поглянув у воду. Який жах! Його лице справді **вкрилося бородавками, мов жаб'яча шкіра, а тіло стало лускатим, наче в гадюки.** І він кинувся на траву, розридався і промовив крізь сльози: – Ось і покара за мій гріх. Я відрікся від своєї матері, прогнав її геть, я був гордий і жорстокий до неї. (Вайлд, Кентервільський привид, переклад Д. О. Радієнко, с. 237)*

У цьому перекладі вже цілком очікувано втрачені ознаки морфологічної та лексичної архаїзації, полісиндетон збережений в мінімальному обсязі, необхідному для логічного поєднання між собою речень та/або їхніх частин. У ситуації (1) перекладачка додає просторічне емоційне висловлювання «яке страхіття» для підсилення експресії дитячого мовлення. У ситуації (3) знову використана трансформація додавання («його лице справді вкрилося бородавками»), очевидно для того, щоб розтлумачити юному читачеві, яким саме чином була спотворена краса протагоніста. Як і в попередньому перекладі

adder передається як «гадюка», а у ситуації (3) додається лексема «кара». Вигук *lo!* передається лексичною заміною «Який жах!».

Переклад 4:

(1) *Коли діти побачили, що він до них підходить, то почали з нього глузувати: – Гей, ти брудкіший за жабу й огидніший за гаспида. Забирайся геть звідси, не хочемо ми з тобою гратися, – і випхали його з саду.*

(2) *Зоряний хлопчик насупився й мовив до себе: «Що це вони верзуть? Піду зараз до колодязя, подивлюся в його воду, й покаже вона мені мою вроду».*

(3) *І пішов він до колодязя, й подивився у воду, й – ой леле! – побачив обличчя, як у жаби, і вкрите лускою, як у гаспида, тіло. Кинувся він на траву і заплакав, а тоді сказав: «Це сталося зі мною через мій гріх. Бо відрікся я від матері своєї, вигнав її геть, був зухвалим і безжальним з нею». (Уайльд, Зоряний хлопчик, переклад Т. Некряч, с. 265–266)*

У перекладі цього К-блоку перекладачка, як і в попередніх випадках, майже повністю відтворює оригінальні полісиндетони і намагається компенсувати втрату елементів морфологічної архаїзації за рахунок інверсій: «і пішов він», «кинувся він на траву», «відрікся я». У ситуаціях (2) і (3) проявляються ознаки помірної доместикації («верзуть», «ой леле!»), призначеної для того, аби надати більшої автохтонності мовленню хлопця. Хотілося б також звернути увагу на те, що, на відміну від інших перекладів, тут лексема *proud* передається не як «гордий», а як «зухвалий», що більше відповідає ідеї вихідного твору. Стилистичні фігури оригіналу передані без трансформацій.

Таким чином, проаналізувавши чотири переклади казки О. Вайлда “*The Star-Child*”, ми можемо стверджувати, що істотні розходження спостерігаються лише між першим перекладом та рештою, але ці відмінності спричинені не різними стратегіями, що були задіяні перекладачами, а дією часового та просторового чинників: перший переклад був надрукований ще у 1920 році і має природні ознаки мовної архаїчності, також він виконаний із застосуванням елементів галицького діалекту. Порівняльний аналіз трьох сучасних перекладів не виявив у них принципово різних підходів перекладачів до передачі

релевантних параметрів креативності перекладу (перекладацьких труднощів та лінгвостилістичних ознак ідіостилю автора), отже, можна припустити, що домінантною причиною появи декількох майже одночасних ретрансляцій є **змагання** в широкому сенсі, до якого залучені як перекладачі (творче змагання), так і видання-замовники перекладу (комерційне змагання).

Дослідження перекладацької творчості на матеріалі множинних перекладів дозволяє усвідомити її прояви як у *горизонтальній*, так і у *вертикальній* площині. На «горизонтальному» рівні, зіставляючи стратегії окремих перекладачів та конкретні рішення в межах застосування ними цих стратегій, ми бачимо прояви **мовотворчості**, пов'язаної, передусім, з варіативністю використаних мовних засобів. На «вертикальному» ж рівні, порівнюючи рішення кожного окремого перекладача в межах обраної ним загальної стратегії, ми бачимо втілення концепції **текстотворчості** у здатності перекладача діяти послідовно й цілісно, не вдаючись до тих невинуватих (тобто таких, що виходили б за межі окремих мікрообразів й спричиняли б спотворення макрообразів чи навіть мегаобразу твору) трансформацій, здатних перетворити творчу взаємодію між образом перекладача та образом автора на протистояння, невільною жертвою якого стає реципієнт.

ВИСНОВКИ

Перекладознавча традиція культурологічного осмислення художнього перекладу сформувалася внаслідок його (переважно) інтуїтивного уподібнення до елітних форм людської діяльності, сукупно позначуваних терміном «мистецтво». Підґрунтям для такого уподібнення може вважатися той факт, що саме мистецтво виступає головною формою культурної самоідентифікації соціуму.

Виокремлені творчі якості **імпровізаційності** та **імітаційності** дозволяють охарактеризувати переклад як **мімесис**, тобто художню форму відтворення дійсності. Мімесис тексту перекладу, в якому перекладач перестворює вже

опосередковану автором першотвору дійсність, визначається нами як **вторинний**.

Дослідження міметичної природи перекладу є лише одним із потенційних напрямків розбудови **принципу естетичного функціоналізму**, який виступає в ролі диверсифікатора та типологізатора перекладів, встановлюючи примат естетичної функції художнього перекладу. Запорукою творчого статусу тексту перекладу, таким чином, виступає єдність естетичних ідеалів, втілених у ньому, так само, як і в тексті оригіналу, водночас за трьома напрямками: **між вихідною та цільовою культурами, на синхронічному зрізі цільової культури й на діяхронічному зрізі цільової культури**. З позицій естетичного функціоналізму саме труднощі на шляху забезпечення єдності естетичних ідеалів визначають доцільність тих трансформаційних втручань в тіло тексту, якими вимірюється перекладацька творчість.

У ході дослідження встановлено, що творча природа тексту перекладу має подвійну актуалізацію. З одного боку, текст перекладу є **оригінальним творчим продуктом**, як і будь-який текст, створений людиною в результаті цілеспрямованих і стратегічно організованих творчих зусиль (мовленнєвих, комунікативних, художніх, фахових тощо). З іншого боку, текст перекладу володіє унікальною творчою специфікою як **перестворений (вторинний) творчий продукт**, своєрідний симбіоз образу автора й образу перекладача як взаємопов'язаних текстоутворюючих категорій.

Уведення категорії **образу перекладача** у сферу перекладознавчого дослідження творчості є логічним наслідком комунікативного підходу до розуміння категорії **образу автора**. Якщо категорія образу автора може бути зведена до категорії стратегії автора, то категорія образу перекладача може бути зведена до категорії перекладацької стратегії. Таким чином, якщо в перекладі відбивається авторський задум оригіналу, то він відбивається лише так, як його відчув та перевтілював креативний агент перекладацької дії.

Важливим проявом перекладу як текстотворчості є встановлення естетико-функціональної відповідності між текстами оригіналу й перекладу на основі

взаємодії у перекладеному тексті образу автора та образу перекладача як гомоморфних текстотворчих стратегій. Запорукою успішності художнього перекладу є ототожнення/максимальне зближення цих образів на інваріантному рівні інтерпретації, тоді як наявність принципових розходжень компрометує онтологічний статус перекладу і може вважатися проявом маніпулятивної стратегії автора відносно реципієнтів приймаючого лінгвокультурного соціуму.

Засобом методологічної верифікації текстоцентричної концепції творчості у перекладі виступає запропонована у роботі чотирьохскладова лінгвохудожня модель перекладознавчого аналізу, перші три складових якої – **образна**, **текстуальна** та **прагматична** – «занурені» у четверту – **мовну**, адже саме мовні засоби у процесі перекладу піддаються різноманітним замінам та трансформаціям. Виходячи з цього, **текстоцентрична концепція творчості у перекладі визначатиметься прагненням перекладача до створення такого тексту перекладу, в якому зміни на мовному рівні запроваджуються заради збереження цілісності системи образів, текстуальності та прагматичного навантаження вихідного тексту.**

У складі образного складника моделі виділяються ієрархічно розташовані образи трьох рівнів: мега-, макро- та мікро-. Вербальна природа мікрообразів обумовлює можливість їх трансформацій/деформацій задля збереження цілісності макрообразів та мегаобразу тексту, які виступають поняттями не стільки мовного, скільки художньо-естетичного характеру. Отже, перекладацька творчість на рівні образного складника визначається намаганням зберегти у перекладі образну цілісність першотвору на макро- та мегарівнях.

У складі текстуального складника моделі виділяються категорії тексту, найбільш релевантні потребам перекладу та перекладознавчого аналізу, тобто ті, що демонструють здатність до трансформацій/деформацій у перекладі, а саме: категорії **інформативності**, **зв'язності (когезії)**, **модальності**, **прагматичної скерованості** та **цілісності**. Визнаючи провідну роль категорії **когерентності** у формуванні тексту як цілісного «мовленнєвотворчого витвору» (І. Р. Гальперін), ми стверджуємо, що рівень перекладацької творчості та майстерності на

текстуальному рівні вимірюється здатністю перекладача до забезпечення повноцінної когерентності перекладеного ним твору.

У складі прагматичного складника моделі акцентуємо *імплікатури* – приховані смисли, що мають бути виведені перекладачем-інтерпретатором на основі небуквальних значень мовних виразів, актуалізованих продуцентом висловлювання, з опорою на фактори мовного й ситуативного контексту крізь призму перцептивного, когнітивного й емоційно-оцінного досвіду. Творчий характер перекладу в аспекті прагматики визначається здатністю перекладача до несуперечливого відтворення якомога більшої кількості імплікатур вихідного твору з метою забезпечення такої перцепції твору реципієнтом приймаючої мови, яке б максимально відповідало сформульованій ним прагматичній гіпотезі.

Повноцінне усвідомлення текстоцентричної концепції творчості у перекладі є неможливим без урахування феномену *множинності перекладів*, на основі якого в роботі аналізуються (а) реалізація творчого потенціалу тексту-джерела; (б) реалізація творчого потенціалу потенційного реципієнта; (в) реалізація творчого потенціалу цільової культури.

Дослідивши різноманітні чинники впливу, що зумовлюють появу повторних перекладів канонічних творів світової літератури, ми звертаємо увагу на дієвість двох із них – творчого змагання перекладацьких особистостей та конкуренції видавництв – замовників перекладів. Сукупна дія зазначених чинників є характерною для постколоніальної ситуації, вихід із якої потребує створення нової культурної полісистеми, важливою складовою якої має стати перекладна література, зокрема, перекладна література для дітей, яка пропонує новому поколінню як добре відомі, так і забуті або недоступні раніше з ідеологічних міркувань літературні, культурні та загальнолюдські цінності.

Запроваджене в роботі розуміння феномену множинності перекладів як творчого змагання дозволяє залучити до класичної інтеркомунікативної тріади особистість замовника перекладу, чії літературні та культурно-естетичні смаки часто визначають не тільки «що», а і «як саме» слід перекладати.

Дослідження перекладацької творчості на матеріалі множинних перекладів уможлиблює її глибше теоретичне усвідомлення як феномену, що протікає водночас у двох площинах – *горизонтальній* та *вертикальній*. Порівнюючи перекладацькі стратегії та здійснені в їхніх межах окремі рішення, ми спостерігаємо варіативні прояви творчості як мовотворчості у горизонтальній площині. Водночас, порівнюючи між собою окремі перекладацькі рішення в межах реалізації глобальної стратегії перекладу тексту, ми спостерігаємо прояви творчості у вертикальному зрізі як текстотворчості, які полягають у здатності перекладача діяти цілісно й послідовно, уникаючи тих трансформацій/деформацій вихідного тексту, які б призвели до конфронтації між образом автора та образом перекладача.

РОЗДІЛ 4

ДІЯЛЬНІСНОЦЕНТРИЧНА КОНЦЕПЦІЯ ТВОРЧОСТІ У ПЕРЕКЛАДІ

Усвідомлюючи необхідність запровадження діяльнісного підходу в перекладознавстві, теоретики перекладу вдаються до розробки різноманітних теорій когнітивного та психолінгвістичного характеру (як, наприклад, «інтерпретативна модель перекладу» М. Ледепер та Д. Селєскович [Seleskovitch 1993], «переклад як когнітивна подія» або “Cognitrad” В. Віллса [Willss 1997], «діяльнісна теорія перекладу» Н. Л. Галєєвої [Галєєва 1997], «когнітивна транслятологія» Т. А. Фесенко [Фесенко 2002; 2005(а)], «когнітивно-евристична модель перекладу» О. Г. Мінченкова [Минченков 2007], «переклад як психосеміотичний процес» Т. А. Казакової [Казакова 1988 (а); 2006], «фреймова модель перекладу» В. І. Хайрулліна [Хайруллин 2010], «психогерменевтична модель перекладу» Ю. О. Сорокіна [Сорокин 2003], «переклад як мовленнєва діяльність» І. О. Зимньої [Зимняя 2001] тощо).

Не претендуючи на вироблення повноцінної власної моделі перекладу діяльнісного типу, ми хотіли б зупинитися на тих аспектах когнітивно-комунікативної діяльності перекладача, які здатні найбільш наочно виявити її креативну сутність.

4.1. Переклад як когнітивний семіозис

Можливість чи то навіть доцільність запровадження діяльнісного підходу до вивчення перекладу зумовлена тим доведеним фактом, що переклад є самостійним різновидом мовленнєвої діяльності, який, відповідно, вимагає своєї власної дослідницької методології (див. підрозділ 1.3.2). Прийняте в цій роботі розуміння перекладу як діяльності спирається на концепцію І. О. Зимньої [Зимняя 2001], серед ключових положень якої є й таке: якщо розглядати переклад як безперервний процес осмислення думки, що сприймається та

передається (тобто процес вилучення смислу повідомлення та його перетворення на власний замисел), та формування й формулювання на її основі нового висловлювання, то можна проаналізувати специфіку й складність перекладу як різновиду мовленнєвої діяльності [там само: 129].

На нашу думку, у наведеній тезі міститься спроба схарактеризувати діяльнісний бік перекладу як *семіозис*, що є доволі новаторським кроком, адже поняття семіозису зазвичай пов'язують із статичною семіологічною парадигмою мовознавства. Отже, далі спробуємо визначити творчу специфіку перебігу перекладацького акту, спираючись на актуальне сьогодні когнітивне тлумачення семіозису.

Одним із найбільш перспективних напрямків розвитку діялісно орієнтованого перекладознавства є *когнітивна семіотика*, під якою маємо на увазі *дослідницьку парадигму, що поєднує знакові (мову) та когнітивні (свідомість) структури з предметною діяльністю (перекладом) і є зручним інструментом для інтеграції та вдосконалення систем зберігання й передачі інформації*.

В науці про переклад знаходять відображення різні підходи до розуміння семіотики – науки, яка вивчає те спільне, що існує в побудові різних знакових систем, призначених для інформаційного обміну, чи то системи в межах людського суспільства, природи або самої людини [ЛЭС 1990: 440]. Вважається, що двома головними напрямками семіотики є філософсько-логічний (власне семіотика), започаткований Ч. Пірсом, та лінгвістичний (семіологія), започаткований Ф. де Соссюром: «Для [Пірса] мова – це просто слова, а ці останні і є знаками, тобто символи – це конвенційні знаки. Тоді як для Ф. де Соссюра знак – це передусім знак лінгвістичний, мовний» [ПМЭ 2001: 120]. Дещо проміжну позицію посідають роботи В. Морріса, який, хоча і бачив у семіотиці універсальний підхід до вивчення будь-яких знакових систем, з часом був «узурпований» лінгвістикою, оскільки більша частина знакових досліджень «зосередилася навколо проблем вербальної мови, яка через свою змістову

універсальність є головним засобом передачі інформації та спілкування людей і тому виконує в культурі особливі функції» [Философия 1998: 336].

Таким чином, спираючись на тріаду Пірс – Морріс – Соссюр, можна стверджувати, що традиційне лінгвістично орієнтоване перекладознавство є передусім семіологічно орієнтованим перекладознавством, для якого переклад – це процес перекодування повідомлень, закодованих в знаках однієї мовної системи, у повідомлення, закодовані в знаках іншої мовної системи. Хоча ми і спробували спростувати популярну тезу про «вилучення» (у менш категоричних формулюваннях – «пасивність») перекладача як агента творчої дії з лінгвістичних досліджень перекладу, визначивши його складну креативну роль у відборі, аранжуванні та навіть створенні своїх власних мовних засобів задля вирішення завдань та подолання труднощів перекладу (див. розділ 2), необхідно визнати, що мовоцентричне розуміння творчості, притаманне лінгвістичній парадигмі дослідження перекладу, мало (і має) статичний характер, спричинений неспроможністю методів як мікро-, так і макролінгвістики розкрити внутрішні механізми творчої дії.

Так само позбавленим діяльнісного начала є й культурологічна парадигма перекладознавства, в межах якої перекладацька творчість характеризується як текстоцентрична. Культурологічне перекладознавство вирішує багато різноманітних проблем (переважно) художнього перекладу, пов'язаних з його мистецьким і художньо-естетичним статусом, необхідністю цілісного відтворення системи художніх образів, текстових категорій та прагматики тексту тощо [Лановик 2006]. Втім, навіть розбудова питання інтерпретаційної діяльності перекладача, в ході якої він вступає у творчу взаємодію/протидію/змагання з автором, яке, як вважається, визначає саму сутність культурологічного перекладознавства, не проливає достатньо світла на усвідомлення глибинних когнітивних механізмів перекладацької діяльності, які дозволили б представити його як процес, що характеризується високим ступенем свободи перекладацької особистості [Алексеева 2004: 7], тобто, в нашому розумінні, високим рівнем креативності. Позитивним, проте, є той

важливий факт, що лінгвістичний та культурологічний підходи до перекладу, «які існували ізолювано один від одного, почали зближуватися, що беззаперечно пов'язано з переглядом відносин мова/культура», а «загальною платформою» для цього зближення стала «семіотика, яка дозволила поглянути на переклад як на процес безкінечного семіозису» [Нестерова 2005: 171]. Отже, саме поняття семіозису перебуватиме в центрі нашої спроби з'ясувати діяльнісноцентричну природу перекладацької творчості з позицій когнітивної семіотики, в ході здійснення якої ми спробуємо поєднати методологічний апарат лінгвістичної семіотики (семіології) з психолінгвістичним та когнітивним розумінням перекладу як мовленнєвої діяльності.

Поняття семіозису було запроваджено Ч. Пірсом для характеристики триєдиної природи елементарних знакових відносин «об'єкт – знак – інтерпретанта». Під семіозисом розуміємо «процес функціонування знака, в якому виявляється, що кожний знак із необхідністю є інтерпретацією знака, що передує йому» [Усманова 2000: 123]. У перекладознавчому вимірі семіозис також трактується як процес почергового розумового розпізнавання та конструювання мовних знаків [Худяков 2002]. Д. Горле розтлумачує, що «в перекладі поєднуються порушення правил (*rule-breaking*), змінювання правил (*rule-changing*) та створення правил (*rule-building*)», і саме таке «співіснування систематичної (*rule-generated*) та креативної (*rule-generating*) поведінки в термінах семіотики зветься семіозисом» [Gorlee 1994: 106].

Творча природа перекладацького семіозису визначається принаймні двома фактами. По-перше, незважаючи на константність відносин між об'єктом та його знаком, інтерпретанта завжди має особистісний характер, адже «інтерпретанта – це **переклад** (виділено нами – О. Р.), витлумачення, концептуалізація відносин знак/об'єкт в наступному знаку» [ПМЭ 2001: 710]. Взагалі ідея метафоричного представлення **семіозису як перекладу** є досить актуальною для сучасного мовознавства і непогано узгоджується з нашим намаганням репрезентувати **переклад як семіозис**. Показовою в цьому сенсі є семіотична теорія міжкультурної комунікації І. Е. Ключанова, який розглядає

семіозис як переклад або динамічне відношення, що існує між знаком, об'єктом та інтерпретантою. Семіозис як переклад «створює різноскерований та багатомірний комунікативний універсум – безкрайню голограму, різні аспекти якої характеризуються різним ступенем чіткості» [Клюканов 1998: 18]. Актуалізація («висвітлення») релевантних аспектів семіотичних об'єктів «здійснюється тільки завдяки іншим знакам: тільки таким чином об'єкт віднаходить нове життя, яке принципово є двох-, а максимум n-мірним» [там само]. Семіозис як переклад являю собою «процес генерування знань, тобто опосередкування безпосереднього досвіду за допомогою знаків, в якому кордони між об'єктивним та суб'єктивним постійно створюються та змінюються», а «інтерпретанти знака фіксують результати семіотичної операції “знак за знак”» [Мелихова 2011].

По-друге, творча природа семіозису визначається безперервністю та необмеженістю, внаслідок яких у процесі його розгортання «немає ані кінцевого об'єкта, ані кінцевої інтерпретанти» [Усманова 2000: 123]. Процес інтерпретації, що виступає семіотичною основою перекладу, таким чином, фактично є безмежним, що й пояснює у прикладному аспекті феномен множинності перекладів: «Відсутність фінальної логічної інтерпретанти є не слабкістю семіозису, а постійним живим зверненням до творчих ресурсів перекладача» [Gorlee 1994: 114].

Семіологічною екстраполяцією семіозису як «безмежної інтерпретації» є мовна варіативність як форма втілення об'єкта інтерпретації, який «[реально] існує, але є віддаленим та недосяжним, неначе “схованим” у низці семіотичних медіацій» [ПМЭ 2001: 710]. Таким чином, досліджуючи творчий вимір перекладу з позицій семіотики, ми нібито безперервно переміщуємося із зони знакоутворення в зону інтерпретації знаків і навпаки, що є проявом «човникової» природи перекладу. Водночас змінюється й саме розуміння того, що є знаком і чим є знак. Якщо в семіологічному підході знак постулюється як одиниця будь-якого рівня мовної системи (хоча переважно під знаком розуміють слово), то у власне семіотичному перекладознавчому аспекті знаком, як правило,

виступає висловлювання та/або текст. Важливо також додати, що когнітивно-семіотичне тлумачення сутності мовного знака з позицій перекладача як агента дії ґрунтується на тому, що він є «когнітивним феноменом, тобто феноменом, що породжується цариною когнітивних взаємодій організмів (автора, перекладача й реципієнта – О. Р.)» [Кравченко 2006: 153] у формі ментальної репрезентації. У свою чергу, таке розуміння мовного знака вимагає відмови від погляду на комунікацію виключно як на діяльність, пов'язану з «передачею смислів», і розглядати її як «зусилля по встановленню спільних орієнтирів у тій чи іншій ситуації взаємодії» [там само].

Питання знакової одиниці перекладацького семіозису вочевидь корелює з таким «вічним» питанням теорії перекладу, як одиниця перекладу [Витренко 2006], і тому набуває для нас особливої вагомості. С. М. Сироваткін вважає одиницею перекладацького семіозису висловлювання, адже «єдиним типом “повного знака”, тобто знака, якому можна приписати атрибут реального буття, є висловлювання – продукт та інструмент мовленнєвої взаємодії. Елементи розташованих нижче рівнів мовної структури (синтагми, слова, морфеми тощо), які іменуються субзнаками, утворюють лише будівельний матеріал актуального знака – висловлювання» [Сироваткин 1978: 25]. Оскільки висловлювання не може бути зрозуміле в його сутнісних характеристиках поза своїми функціями в контексті семіотичного акту, «“мовленнєва” лінгвосеміотика, яка протиставляється “мовній” лінгвосеміотиці, має своїм головним предметом вивчення функцій актуального висловлювання у процесі комунікації. Ці функції є вимірюваннями змісту актуального висловлювання або параметрами, за якими в теорії перекладу встановлюється еквівалентність вихідного та перекладеного текстів» [там само: 25].

А. О. Худяков визначає одиницю перекладацького семіозису як «сентенціональний знак» білатеральної структури у складі десигната та десигнатора. Концептуальним прообразом десигната сентенціонального знака є ментальна модель (протодесигнат), а концептуальним прообразом його десигнаторної частини є пропозиційна матриця (протодесигнатор). Внаслідок

взаємодії протодесигнатора з протодесигнатом утворюється «концептуальний скелет» майбутнього речення – пропозиція [Худяков 2002].

Позиція цього дослідника перегукується з точкою зору Т. А. Казакової, яка, намагаючись поєднати положення семіотики з даними психолінгвістичних досліджень, стверджує, що семіозис у перекладі скерований «не від окремих мовних одиниць до тексту, а навпаки, від цілого тексту до його компонентів». Виходячи з цієї точки зору, «окрема мовна одиниця у тексті не є самостійним знаком у тому сенсі, що вона підпорядковується строго визначеній для цього тексту ієрархічній системі відносин» [Казакова 2006: 129]. Втім, виключення з цього загального правила трапляються, і слово може виділятися в тексті як самостійна одиниця семіозису/одиниця перекладу, перебираючи на себе (фокусуючи в собі) творчу увагу перекладача, але тільки тоді, коли воно характеризується наявністю самостійного інформаційного навантаження, тобто виділяється з-поміж інших слів і розпізнається перекладачем не як одиниця словника, а саме як одиниця тексту. На нашу думку, до таких текстуально значущих лексем можуть потрапити усі категорії одиниць, які традиційно підпадають під визначення перекладацьких труднощів (див. розділ 2.2), а отже, й вимагають від перекладача особливого – креативного – підходу.

Цікавим прикладом самостійних лексичних одиниць перекладацького семіозису є реалії, семіотичне «засвоєння» яких ускладнюється дією «позаситуативних» – психологічних, історичних, політичних, релігійних, географічних тощо – чинників, які впливають на рівень успішності/неуспішності культурної взаємодії. В ході перекладацького семіозису реалії вихідного тексту створюють інформаційні лакуни, які можуть або компенсуватися, або залишатися відкритими, наслідком чого є «семіотична напруга» (термін Т. А. Казакової, близький за змістом до «когнітивної напруги» або «когнітивного дисонансу» – О. Р.). Така напруга, знижуючи рівень знакової імітації вихідного тексту, у найпростішому випадку є результатом очевидних перекладацьких помилок» [там само: 124].

Взагалі когнітивно-семіотичний підхід дозволяє по-новому поглянути на проблему перекладацьких помилок з позицій «знак – об’єкт» та «знак – користувач». Відносини по вісі «знак – об’єкт» вимагають від перекладача створення чіткої ментальної проекції самого об’єкта, в якій були б ураховані ті його параметри, що є релевантними для відтворення у перекладі, розрахованому на іншомовного та іншокультурного реципієнта. Як зауважує з цього приводу В. В. Іванов, перекладу іншими мовами підлягають лише художні твори з «чітко вираженими концептами», і навпаки, переклад є неможливим «в тих витворах мистецтва, де на перший план висуваються власне естетичні завдання, що формулюються передусім у термінах співвідношень між різними рівнями знакової структури або співвідношень всередині одного рівня» [Іванов 1976].

Уявлення про відносини між знаком та об’єктом може виникнути у свідомості перекладача як безпосередньо, тобто на основі прямої взаємодії між ним і об’єктом, так й опосередковано, тобто на основі аналізу структури знака, його ситуації та контексту. Відносини по вісі «знак – користувач» (реципієнт) вимагають від перекладача урахування потенційно значущих розбіжностей культурного плану, здатних скорегувати реципієнтську перцепцію. У точці перетину цих осей і виникає нове знакове утворення як результат перекладацького семіозису.

Розглянемо приклад помилкового перекладу, спричиненого «семіотичною напругою» по осям «знак – об’єкт» та «знак – користувач». Метою нашого аналізу є не тільки виявлення причин помилковості, а й визначення того, який наслідок така помилковість матиме для реципієнта, тобто взаємоскерованості двох зазначених напрямків розгортання «семіотичної напруги».

У казці англійської письменниці Д. Вінн Джонс “*Howl’s Moving Castle*” праця головної героїні у капелюшній майстерні описується наступною ситуацією:

Sophie got into the habit of putting each hat on the stand as she finished it, where it sat almost looking like a head without a body, and pausing while she told the hat

what the body under it ought to be like. She flattered the hats a bit, because you should flatter customers.

*“You have mysterious allure,” she told one that was all veiling with hidden twinkles. To a wide, creamy hat with roses under the brim, she said, “You are going to have to marry money!” and to a **caterpillar-green** straw with a curly green feather she said, “You are **young as a spring leaf**.” She told **pink bonnets** they had **dimpled charm** and **smart hats** trimmed with velvet that they were witty. She told the **mushroom-pleated** bonnet, “You have a heart of gold and someone in a high position will see it and fall in love with you.” This was because she was sorry for that particular bonnet. It looked so fussy and plain. (Wynne Jones, *Howl’s Moving Castle*)*

В українському перекладі ця ситуація описується так:

У Софі з’явилася звичка надягати кожен тільки-но закінчений капелюшок на болванку, так що це виглядало майже як голова без тіла, а потім для розваги розповідати капелюшку, яке тіло буде колись під ним. Софі трохи лестила капелюшкам, адже покупцям теж доводиться лестити.

*«У вас такий загадковий вигляд», – зверталася вона до капелюшка, повністю затягнутого вуаллю з ледь помітними блискітками. Кремовому капелюшку з трояндами під широкими крисами вона казала: «Ви вийдете заміж за справжнього багатія!» А **ядучо-зелений** солом’яний капелюшок із загнутим зеленим пером запевняла: «Ви виглядаєте юною, немов весняний листочок». **Рожевим чепчиком** Софі говорила, що вони **чарівні**, а **модним капелюшкам**, прикрашеним оксамитом, – що вони **вигадливі**. Що ж до **чепчика, отороченого печеричними стрічками**, то йому Софі сказала: «У тебе золоте серце, і одного разу хтось високопоставлений це помітить – і закохається в тебе!». Річ у тім, що вона жаліла цей чепчик, надто вже простим і недоладним він виглядав. (Вінн Джонс, *Мандрівний замок Хаула*, переклад А. Поритка, с. 14–15)*

Представлений відрізок можна вважати самостійним комунікативним блоком, виокремленим як за змістом, так і формально (двома надфразовими єдностями), а отже, з точки зору семіотичного опрацювання його можна вважати окремим ситуативним знаковим утворенням, яке більш-менш цілісно потрапляє

у фокус уваги перекладача. Поглянемо на два випадки порушення семіотичної співвіднесеності перекладацьких рішень відносно описуваних автором об'єктів. В першому з них йдеться про колір, позначений в оригіналі як *caterpillar-green*, що дослівно означає «зелений як гусінь», а по суті є позначенням яскраво-зеленого відтінку. Очевидно, що в українській мові не існує аналогічно побудованого на основі метафори кольоропозначення, і тому перекладач змушений якось компенсувати цю відсутність. Усвідомивши, що йдеться про яскравий зелений колір, він обирає побудовану за традиційною для українського словотвору моделлю, проте абсолютно не відповідну контекстові за змістом номінацію «ядучо-зелений». Цей номінативний знак продукує у реципієнта негативні асоціації, «випадаючи» як з «вузького» (навіть чи весняний листок можна охарактеризувати як «ядучо-зелений»), так і з «широкого» (негативна конотативність кольоропозначення різко контрастує із загальною позитивною тональністю ситуації) семіотичного контексту. Тим самим у перекладі порушується художня функція вихідного знаку, яка полягає в тому, що він «сприяє формуванню емоційно-експресивного ставлення читача до подій і персонажів» і «підсилює тему чи супроводжує лейтмотив оповіді» [Ковальська 2001: 4].

Другий випадок, здається, може загнати у глухий кут непорозуміння не тільки недосвідченого читача «середнього шкільного віку», на якого, як зазначено на палітурці, розраховане видання, а й будь-якого майстра капелюшних справ, тобто є порушенням водночас по вісі «знак – об'єкт» та «знак – користувач». Йдеться про загадковий «чепчик, оторочений печеричними стрічками». Уява пересічного україномовного реципієнта рішуче відмовляється малювати образ, вербалізований перекладачем, що змушує нас звернутися за поясненням до довідкових джерел, з яких дізнаємося, що *mushroom pleating* – це форма плісировки, схожа на внутрішню поверхню гриба [Wikipedia]. До того ж незрозуміло, звідки в перекладі взялися «стрічки», і чому «печеричними» стали саме вони, а не капелюшок, як це зазначено в першотворі. Можливим і, головне, зрозумілим варіантом перекладу тут могла би стати номінація «плісирований

чепчик», що не тільки відповідала б вихідному образу, а й мала достатній рівень семіотичної вмотивованості та легко інтерпретувалася потенційним реципієнтом. Тобто тут ми стикаємося з типовим випадком того, як хибна інтерпретація (можна з певною долею вірогідності припустити, що перекладач не стільки хибно витлумачив зміст, скільки не дійшов однозначного висновку щодо нього) призвела до порушення художньої впорядкованості ситуації, коли та або інша форма знака має смисл тільки у сполученні з іншими, цілком доречними як для даного тексту, так і для приймаючої культури в цілому знаками.

Продовжуючи аналіз обраної для прикладу ситуації, хотілося б зупинитися ще на одній важливій проблемі – «немотивованих або хибно мотивованих заміन, трансформацій або інших видів перетворень семіотичного статусу вихідної мовної одиниці в перекладеному тексті», які «порушують або окремі аспекти вихідного знакового відношення, або їхнє поєднання» [Казакова 2006: 126]. Саме така ситуація складається, коли перекладач передає словосполучення *dimpled charm* простим означенням «чарівний». Насправді, за удаваною простотою англійської метафори ховається вельми складний художній образ. Іменник *dimple* («ямочка на щоці») в англійському літературному дискурсі має стереотипний ефект, використовуючись найчастіше для опису зовнішності вродливої молодшої жінки, яка посміхається, і входить до вербальних рядів на позначення таких концептів, як МОЛОДІСТЬ, НЕВИННІСТЬ, КРАСА тощо. Проблема додатково ускладнюється за рахунок контекстуальної антонімії, адже «рожеві чепчики» як символ невинності протиставлені в контексті «модним капелюшкам» (*smart hats*) як символам розуму й дотепності. Цікаво, що лексема *smart* має два варіанти перекладу (1) дотепний, винахідливий; (2) чепурний, нарядний модний [Lingvo], утворюючи своєрідний каламбур, оскільки в контексті ситуації обидва значення реалізуються одночасно. В перекладі ефект каламбуру, на жаль, втрачається. Отже, на нашу думку, *dimpled charm* вимагає розгорнутого перекладу, здатного згенерувати образ, наближений до того, що передає вихідний знак. Цю проблему могла б легко вирішити трансформація

додавання «чарівні, як дівоча посмішка», слугуючи водночас прикладом вмотивованості перекладацького семіозису.

Важливим чинником, урахування якого вимагає специфіка дослідження, є образно-естетична природа семіотичних утворювань, яка визначає особливості їхнього функціонування (в тому числі і в перекладі) як особливого – *художнього* – різновиду знаків. Специфіка тексту як художнього знака в аспекті перекладу визначається сукупною дією низки чинників. По-перше, залежно від поставленої дослідницької мети, текст можна розуміти або як складний знак, що складається з низки рівнів, або як «єдине ціле, яке не членується на окремі самостійні знаки» [Іванов 1976]. По-друге, в основі формування перекладацької стратегії перебувають художні функції знака, які надають тексту перекладу певний рівень художньої упорядкованості, коли та або інша функція знака має сенс лише у поєднанні з іншим знаком. По-третє, маючи справу з художнім знаком-текстом, перекладач змушений виходити за вузько семіотичні рамки, оцінюючи його у зв'язку з приймаючою літературною та, ширше, культурною традицією. Наведені міркування дозволяють зробити висновок про те, що з позицій когнітивної семіотики ***художній текст, що перекладається, являє собою складну художньо-інформативну знакову систему у сукупності її способів вираження та функцій***. При цьому якщо пригадати розподіл знаків Ч. Пірсом на «індекси», «символи» та «ікони», то переклад може бути по праву віднесений до останньої категорії, «оскільки текст перекладу певною мірою “схожий” на оригінал» [Бухтояров www].

У літературі представлено декілька моделей перекладацького семіозису на основі трьох [Казакова 1988 (а), 2006; Сыроваткин 1978] або чотирьох [Худяков 2002] етапів (ступенів), які, втім, мають більше точок перетину, ніж відмінностей, підтверджуючи передусім тезу про те, що перекладацький процес є семіозисом доволі складного типу, в межах якого співіснують та взаємодіють декілька різних за природою процесів означування інформації.

Першим ступенем у цьому процесі є первинний («авторський» [Худяков 2002] або «породжуючий» [Казакова 2006]) семіозис, в результаті якого

формується вихідний текст, тобто мовленнєве висловлювання «у формі білатерального сентенціонального/текстуального знака, «скерованого на породження та трансляцію слухачеві (а точніше, на активацію у свідомості слухача) телеологічно центральної для комунікативного процесу сутності – смислу» [Худяков 2002].

Другим ступенем є вторинний («сприймаючий» [Казакова 2006]) семіозис, який асоціюється з початком семіотичних процесів у свідомості перекладача. Цікаво, що семіотична діяльність автора повідомлення та перекладача є принципово відмінними принаймні в двох аспектах: мотиві та етапності. Різниця у мотиві полягає в тому, що мотив мовця пов'язаний з необхідністю реалізації власного мовленнєвого задуму та, як наслідок, впливом на реципієнта, тоді як для перекладача мотив семіотичної діяльності пов'язаний з намаганням «збудити у свідомості слухача концептуальні зв'язки, аналогічні тому смислу, що був породжений в якості первинного семіотичного продукту» [Худяков 2002] автором повідомлення. Різниця в етапності полягає в тому, що кінець діяльності автора є початком діяльності перекладача, для якого адекватне сприйняття смислу сприйнятого тексту не є діяльнісно визначальною метою і, відповідно, кінцевим етапом семіотичного процесу, який продовжується, «переходячи в нову фазу – фазу побудування прийнятного для слухача висловлювання мовою перекладу» [там само].

Особливості перебігу цього етапу можуть пояснити феномен множинності перекладів на основі ментального проектування, визначивши, таким чином, його творчий характер у діяльнісному вимірі. Справа в тому, що при формуванні авторського (первинного) тексту відбувається рух від задуму до його вербальної (семіотичної) репрезентації (т. зв. «розгортання» задуму), в результаті чого із множини можливих текстів створюється один – той, що найповніше втілює авторський задум. У цьому проявляється унікальність первинного авторського тексту. Коли на другому етапі семіозису починається сприйняття тексту, ментальні процеси у свідомості перекладача проходять неначе у зворотному напрямку у тому сенсі, що вони характеризуються певним «згортанням»

інформації, внаслідок якого формується варіантне уявлення про авторський текст («тема»), головною властивістю якого є те, що воно завжди може бути розгорнуте у текст, причому такий текст, який буде тією чи іншою мірою близьким до оригіналу. Відмінність перекладацького уявлення від авторського задуму полягає в тому, що на його основі може породжуватися не один текст, а певна множина текстів, що є близькими, але все ж таки відмінними один від одного як за змістом, так і за формою [Новиков 1999]. Отже, сутність другого етапу перекладацького семіозису полягає у конструюванні у свідомості перекладача смислу, адекватного тому, що був породжений автором повідомлення, проте потенційно здатного сформувати різні знаки, які будуть близькими до оригіналу, проте відмінними як за планом вираження, так і за планом змісту. Така когнітивна специфіка формування вторинних текстів пояснює наявність не тільки різних перекладів одного тексту, виконаних різними перекладачами, а й різних перекладів у виконанні одного й того самого перекладача. В останньому випадку, оскільки йдеться про одну особистість і про один вихідний текст, множинність перекладів може бути пояснена тільки дією зовнішніх чинників, які впливають як на формування перекладацького уявлення про текст оригіналу, так і на добір знаків для його семіотичного перестворення.

Аналізуючи «образ тексту», сформований у свідомості перекладача на другому етапі перекладацького семіозису, Т. А. Казакова вказує на три його важливі особливості. По-перше, він є знаковим відображенням авторської думки, відчуженим від неї; по-друге, він є складною знаковою структурою, яка підпорядковується не тільки авторським, а й своїм власним (знаковим) законам; по-третє, в процесі семіозису він наново означається, тобто осмислюється перекладачем та перетворюється на нову думку у його свідомості [Казакова 2006: 123]. Тобто в процесі роботи перекладач має справу не з думкою як «гносеологічним континуумом» автора вихідного тексту, а з її «дискретно-вербальним вираженням», тобто з вербально структурованою інформацією про думку автора, і лише через цю інформацію, з урахуванням пропускнуої спроможності власного тезаурусу, він засвоює з більшою або меншою

визначеністю логіку авторської думки [Казакова 1988 (а): 14]. Таким чином, «в перекладі предметом стає чужа думка, але відтворювана для інших від себе», а складність та специфічність предмета перекладу як семіотичної діяльності полягає в тому, що «чужа думка в ньому не тільки відтворюється, а й формулюється» [Зимняя 2001: 128].

Третім етапом семіозису для перекладача є «формуючий», тобто побудування висловлювання/тексту мовою перекладу з урахуванням специфіки нового реципієнта. З семіотичної точки зору завдання перекладача полягає в тому, аби формалізувати/означити опрацьований ним смисл у формі складного знака, враховуючи те, що «за наявності формально-сміслових розходжень між знаковими утвореннями в мові оригіналу та мові перекладу, в них наявний спільний компонент (інваріант – О. Р.) значення, що забезпечує їхню міжмовну конгруентність» [Худяков 2002]. Універсальний континуум можливих сенсів реалізується у різних формальних способах вираження, специфічних для даної мови, за умов збереження «універсальної семантики» [Кашкин 2009]. В ході опрацювання вихідного тексту-знака, перекладач здійснює аксіологічне ранжирування ієрархічно підлеглих знаків (висловлювань, слів тощо) у його складі та відповідних ним ментальних репрезентацій-концептів. Інакше кажучи, перекладач, залежно від обраної ним стратегії, «встановлює ранг тієї або іншої мовної одиниці в системі тексту» і, відповідно, приписує їй певний рівень значущості/незначущості. Ця процедура пояснює наявність вилучень, додавань та різного роду трансформацій відносно вихідних мовних одиниць. Той факт, що цей процес є не стільки логічним, скільки психологічним, підтверджується поширеністю трансформаційних втручань в інформаційно-художню тканину першотвору, спричинену особливостями індивідуально-авторського сприйняття. Для ілюстрації звернемося ще раз до проаналізованого вище уривку з роману Д. Вінн Джонс:

*Sophie got into the habit of putting each hat on the stand as she finished it, where it sat almost looking like a head without a body, and **pausing** while she told the hat what the body under it ought to be like. (Wynne Jones, Howl's Moving Castle)*

У Софі з'явилася звичка надягати кожен тільки-но закінчений капелюшок на болванку, так що це виглядало майже як голова без тіла, а потім для розваги розповідати капелюшку, яке тіло буде колись під ним. (Вінн Джонс, Мандрівний Замок Хаула, переклад А. Поритка, с. 14)

Як можна побачити, в перекладі стверджується, що дівчинка Софі розмовляла з капелюшками «для розваги», тоді як в оригіналі такої інформації не міститься, а просто сказано, що дівчина «зупинялася»/«призупиняла роботу» (*pausing*), аби звернутися до капелюшків. Отже, можна припустити, що перекладач додає емоційно забарвлені елементи смислу тільки тому, що він «побачив» ситуацію під таким кутом, а в ході когнітивного ранжирування знаків тексту значущості набув опис тяжкого життя героїні, яка втратила батьків і була змушена цілий день працювати, не маючи жодних розваг. Подібні випадки ще раз підтверджують нашу тезу про те, що процес розуміння (інтерпретації) є, безумовно, творчим процесом, в якому поєднуються два начала – раціональне та емоційне. Очевидно, що повноцінність перекладу зумовлюється здатністю перекладача органічно поєднувати в собі здатність логічно мислити та співчувати, тоді як переважання одного начала над іншим може виступати причиною когнітивно-семіотичного дисбалансу. Так, переважання раціонального начала в процесі художнього перекладу може знизити рівень закладеної автором емоційності, а отже, й ступеня художньої правдоподібності. Водночас, переважання емоційного начала неминуче призведе до віддалення перекладеного тексту від вихідної інформаційної бази. Одним із проявів порушення раціонально-емоційного балансу у перекладі, вірогідно, є невідповідність коефіцієнту авторської імпресії та перекладацької експресії (див. підрозділ 3.2), в основі якої можуть перебувати як особистісні, так і культуро-зумовлені чинники. Як відомо, в ході імпресивно-експресивної взаємодії між оригіналом та перекладом часто спостерігаються «окремі відхилення в той чи інший бік», які, як правило, не впливають на цілісність перекладу, хоча в окремих випадках спричиняють «завелику емоційну інтенсивність виразу в перекладі, загостреність ситуації», що й призводить до висновку про те, що

«коефіцієнт імпресії й експресії англійського виразу часто-густо перевищує коефіцієнт експресії українського» [Мирошниченко 2003: 88].

Принциповою відмінністю моделі семіозису, запропонованої А. О. Худяковим, є наявність четвертого рівня семіозису, до якого залучений реципієнт перекладу. Як зазначає цей дослідник, після того, як перебудований (перекодований) за допомогою семіотичної діяльності перекладача смисл висловлювання актуалізується у свідомості реципієнта, той, у свою чергу, починає власний семіозис. Ця теза узгоджується з відомим твердженням М. М. Бахтіна про принципову діалогічність будь-якого мовлення [Бахтин 1979(а,б)]. За умов художнього перекладу діяльність реципієнта має переважно рефлекторний характер і проявляється в тому, що отримана ним та ментально перетворена інформація стає частиною єдиного когнітивного простору індивіда, вбудовуючись у складну мережу інтертекстуальних, прецедентних та асоціативних зв'язків, які потенційно виступатимуть основою первинних семіотичних процесів у майбутньому (хоча цей вплив може і не усвідомлюватися мовцем безпосередньо).

Теоретичне моделювання перекладацького семіозису може мати практичне втілення, наприклад, при аналізі складних випадків перекладацької практики, один з яких ми хотіли б проаналізувати. Йдеться про переклад номінативного знака-антропоніму – промовистого імені головного персонажа циклу фантастичних казкових романів англійських письменників П. Стюарта та К. Рідделла *“The Edge Chronicles”*.

На початку першого роману серії *“Beyond the Deepwoods”* автори пояснюють, як головний герой отримав своє незвичне ім'я. Ця історія представлена в тексті як розповідь матері героя, синопсис якої, розбитий на частини за жанровим каноном, наводимо нижче:

1. Зав'язка, в якій наголошується на важливості імен у житті тролів:

“Names,” she was saying. “Where would we woodtrolls be without them? They tame the wild things of the Deepwoods, and give us our own identity... The trouble

was that until an infant had uttered its first word the naming ritual could not take place...”

2. Частина Перша, в якій описується ритуал іменування:

As the sun rose, Spelda had taken the well-worn path which led to the anchor tree... Finally getting to the end of her tether, Spelda pulled a knife – a naming knife – from her belt. The knife was important. It had been made especially for her son, as knives were made for all the woodtroll children. They were essential for the naming ritual and, when the youngsters came of age, each one was given his or her individual naming knife to keep... Spelda gripped the handle tightly, reached forwards and, as the procedure demanded, hacked off a piece of wood from the nearest tree. It was this little bit of Deepwood which would reveal her child’s name... When she was done she tucked the wood under her arm, trotted back through the woods, untied herself from the anchor tree, and returned to the cabin.

3. Частина Друга, в якій герої стикаються з труднощами:

There she kissed the piece of wood twice and threw it into the fire... “With your brothers and sisters, the names came at once... But with you the wood did nothing but crackle and hiss. The Deepwoods had refused to name you.”

4. Частина Третя, в якій надходить неочікувана допомога:

Taghair had just returned to the village after a long spell away... “He took your cloth and he sort of stroked it, all gentle like, as if it was a living thing, and then he traced the pattern on it with his fingertip, ever so lightly. ‘A lullabee tree,’ he said at last, and I saw that he was right...”

5. Кульмінація, в якій герой врешті-решт отримує своє ім’я:

Then he gave you that stare of his again and said in a soft voice, “You’re part of the Deepwoods, silent one. The naming ritual has not worked, but you are a part of the Deepwood... A part of the Deepwoods,” he repeated, his eyes glazing over. Then he raised his head and spread wide his arms. “His name shall be... Twig!” (Stewart, Beyond the Deepwoods, p. 17–18)

На нашу думку, в ході вторинного перекладацького семіозису зазначена розповідь сприймається як цілісний складний знак, утворюючи у свідомості

реципієнта-перекладача складну ментальну репрезентацію, яка може бути уподібнена до сценарію, тобто такого різновиду ментальної структури, що «виробляється внаслідок інтерпретації тексту, коли ключові слова та ідеї тексту створюють тематичні структури, що витягуються з пам'яті на основі стандартних, стереотипних значень» [КСКТ 1996: 181]. До того ж сценарій називають динамічним фреймом, оскільки він моделює комунікативну поведінку та її інтерпретацію [Мартинюк 2012: 132–135]. «Сценарний» характер оповіді автори лінгвально маркують численними посилання як на ритуальність описуваних подій, так і на часте звертання до них в родинному спілкуванні персонажів.

Якщо, як ми вже зазначили, вважати за складний знак усю змальовану ситуацію, то неминуче доходимо висновку, що в процесі вторинного семіозису відбувається не тільки формування її ментальної репрезентації, а й її сегментація, наслідком чого є виділення внутрішньої ієрархії (ранжирування) концептів і одночасне оформлення відповідного їм лінгвального матеріалу, який в перекладознавстві визначається як одиниця перекладу, а з точки зору семіотичної теорії може бути як простим знаком (словом чи навіть морфемою), так і складним знаком/міжзнаковою єдністю (словосполученням, синтагмою, реченням або текстом) [Кашкин 2009: 33, див. також Бархударов 1969]. Очевидно, така сегментація відбувається значною мірою інтуїтивно, з опорою на аналогію та специфіку мовного тезаурусу перекладача.

У структурі складного знака-опису та його ментального образу-сценарію антропонім *Twig* перетинається з великою кількістю категоріальних даних: носій імені є «лісовим тролем» (*woodtroll*), який проживає у «Темнолісі» (*Deepwood*); імена тролів мають для них сакральне значення, адже вони допомагають їм долати ворогів з лісу (*They tame the wild things of the Deepwoods, and give us our own identity*); для іменування героя за допомогою артефактів – ножа (*a naming knife*) та шматка деревини (*little bit of Deepwood*) – здійснюється спеціальний ритуал (*she kissed the piece of wood twice and threw it into the fire*); отримати ім'я

героєві допомагає «ельф-дубовик» (*oakelf*), який бачить на його нашійній хусточці схематичне зображення «Сон-дерева» (*A lullabee tree*).

Така висока частотність апеляцій до концептів ДЕРЕВО та ЛІС очевидно вказує на їхню центральну позицію в аналізованому сценарії. Автори неначе підштовхують перекладача до пошуку відповідника для імені героя з опорою на лексеми-імена зазначених концептів, адже «структура концепту, встановлена в процесі категоризації даних, також окреслює перекладачеві ділянку мовного пошуку та оптимальну структуру перекладного знака» [Казакова 1988 (а): 18]. В. Б Кашкін з цього приводу зазначає, що формальні засоби мови «виступають у функції “ножа”, що розрізає “пиріг” реальності, при цьому в кожній мові утворюються різні шматочки, які, проте, відтворюють єдину вихідну смислову матерію» [Кашкин 2009: 33].

Таким чином, ми сягаємо проблеми системності знакових відносин між мовою оригіналу та перекладу, ментальною проекцією якої є внутрішній лексикон перекладача, в якому, образно кажучи, відбувається «сканування» або «зчитування даних» з метою визначення лінгвальних засобів, адекватних ментальній проекції вторинного перекладацького семіозису. Якщо припустити наявність ідеального білінгва, у свідомості якого зафіксовані всі наявні системні зв'язки між мовою оригіналу та мовою перекладу, звертання до словників не є потрібним. В реальності ж навіть найдосвідченішому фахівцю завжди бракує інформації, джерелом отримання або верифікації якої є словник, який також використовується нами як інструмент методологічного аналізу.

В українській мові словниковими відповідниками для *twig* є такі: (1) гілочка, галузка; лозинка; (2) pl. різки; (3) (вербова) гілка для відшукування підґрунтової води (металів); (4) розм. мода, стиль [Lingvo]. Перше, що кидається в очі, – це відсутність відповідника чоловічого роду, яка змушує перекладача вдаватися до прийому компенсації, ментальні механізми якої досі залишаються невивченими, проте ми можемо припустити, що в її основі лежить дія аналогії, за допомогою якої перекладач змінює один концептуальний простір на інший. В більшості випадків мотиваційна база такої зміни обирається інтуїтивно і може

бути (принаймні частково) реконструйована на основі інтроспективних чи ретроспективних методик. Оскільки в нашому випадку немає такої можливості, визначити, чому еквівалентом імені героя став український антропонім «Живчик», можна хіба що гіпотетично. Очевидним є те, що за своїми змістовими характеристиками ((1) жилочка на людському тілі, в якій відчувається пульсування крові; (2) ірон. про вертлявого, рухливого чоловіка легковажної вдачі; (3) біол. ч. статеві клітина; сперматозоїд [Lingvo]) він навряд чи може бути пов'язаний з темою ЛІСУ та/або ДЕРЕВА. На користь обраного варіанта перекладу можна сказати хіба те, що він певною мірою корелює з характером персонажа, який вирізняється непосидючістю та схильністю до пригод. Можемо також припустити, що остаточний вибір був зроблений перекладачем на основі семіозису, знаком якого виступав весь текст, оскільки лише в цьому випадку перекладач міг забезпечити формування у своїй свідомості максимально повної ментальної репрезентації образу героя.

Таким чином, ми здійснили спробу продемонструвати творчу сутність перекладу на основі поняття семіозису як необмеженої в просторі та часі послідовності знакових інтерпретацій. Процес перекладацького семіозису здійснюється у чотири етапи та має своєю оперативною одиницею ментальне відображення знака як білатерального асиметричного утворення будь-якого рівня та ступеня протяжності (від морфеми до тексту), причому складні за природою знаки можуть у процесі перекладу фрагментуватися, відбиваючи таким чином ієрархічність всередині сформованих на їх основі концептів. Кінцевою метою перекладу як акту когнітивного семіозису є відтворення за допомогою послідовності знаків мови перекладу смислового інваріанта, згенерованого у свідомості перекладача й адекватного смислу, втіленому автором у послідовності знаків мови оригіналу, що утворюють вихідний текст або повідомлення.

Очевидно, що перекладацький семіозис як латентний когнітивний процес не підлягає емпіричному спостереженню, тому ми й запропонували таку модель його дослідження, що може бути охарактеризована як логічно-дедуктивна

(гіпотетична). Втім лінгвісти вважають, що судити про динаміку поетапного розгортання семіозису можна на основі непрямих психолінгвістичних показників, отриманих під час експериментальних досліджень [Худяков 2010].

У перекладознавстві вже понад тридцять років використовуються експериментальні методики як інтроспективного, так і ретроспективного характеру, на основі яких дослідники намагаються отримати відповіді на різноманітні питання, які у них виникають стосовно когнітивних механізмів перекладу як різновиду мовленнєво-розумової діяльності. Зокрема, у фокус дослідницького інтересу потрапляли проблеми формування перекладацьких стратегій та прийняття рішень, перекладацьких помилок, хезитації, інтерпретації тексту, ревербалізації, умовиводу, асоціації, аналогії тощо.

У подальшому дослідженні ми пропонуємо використати експериментальні дослідницькі методики задля визначення тих аспектів ментальної перекладацької діяльності, які характеризують її як творчу.

4.2. Номінативна діяльність перекладача як творчість: когнітивно-ономасіологічний підхід

Потреба у номінативній діяльності перекладача з'являється кожного разу, коли відсутність/непридатність системного іншомовного відповідника для вихідної одиниці змушує його до самостійного продукування інноваційного номінативного засобу. З одного боку, очевидним є те, що вивчення номінативної діяльності у перекладі має ґрунтуватися на масштабних здобутках мовознавства, де проблематика мовного іменування отримала надзвичайно широке висвітлення, в тому числі й з позицій когнітивно-дискурсивного, діяльнісно орієнтованого підходу [див., наприклад: Кубрякова 1978, 1986, 2004б; Леонтьев 2003; Селиванова 2000; Человеческий 1991; Aitchison 1996, 1987; Pinker 1999 тощо].

З іншого боку, проблему номінативної діяльності у перекладі аж ніяк не можна охарактеризувати як новітню, оскільки вона тривалий час привертає

увагу представників як лінгвістичного, так і культурологічного напрямків. Перші, зазвичай, переймаються, так би мовити, питаннями «технічного забезпечення» перекладацької номінації – вивченням різноманітних способів (засобів, прийомів, методів тощо) перекладу та перекладацьких трансформацій [Влахов 1980; Карабан 2001, 2003; Корунець 2000 тощо], тоді як других закономірно приваблюють екстралінгвальні, культуро-зумовлені чинники її здійснення [Большакова 2004; Гарбовский 2007; Олікова 2007; Тер-Минасова 2008; Kim 2006]. Водночас методологія когнітивно-дискурсивного й психолінгвістичного опрацювання номінативної проблематики у перекладі залишається практично не виробленою, що й зумовлює актуальність завдання, що стоїть перед нами.

Передусім варто пояснити, чому ми обрали номінативну діяльність перекладача для висвітлення творчого боку перекладу у діяльнісному вимірі. Для цього є вагомі причини. Сьогодні вже загально визнано, що теорія номінації і когнітивний підхід до вивчення мови тісно пов'язані між собою: якщо в першій «ставиться питання про те, як усе сутнє у світі отримує своє позначення», то другий намагається дослідити «співвіднесення мовних форм з їхніми когнітивними аналогами», а отже, «створені або створювані позначення мають бути зіставлені з тими структурами знання, об'єктивації яких вони слугують» [Кубрякова 2004(б): 321]. Інакше кажучи, якщо у своєму системно-структурному розумінні теорія номінації намагалася встановити й розтлумачити зв'язок між об'єктом та його іменем, то сучасна теорія номінації у своєму когнітивно-дискурсивному розумінні досліджує зв'язок між ментальною проекцією («образом») об'єкта та його іменем, тобто ставить перед собою глобальне завдання «вивчення співвідношення оточуючого світу, мислення та мови» [Селиванова 2000: 11]. Для перекладознавців когнітивний підхід до проблем номінації є надзвичайно важливим, оскільки, усвідомлюючи відмінність ментальних репрезентацій того самого об'єкта у свідомості представників різних культуро-мовних спільнот, вони можуть пояснити варіативність різномовної номінації, що є проявом мовної варіативності, а значить, і творчості у перекладі.

Добре відомо, що саме дослідження з номінативної й ономасіологічної тематики стали першими кроками на шляху становлення вітчизняної (радянської й пострадянської) традиції лінгвістичного когнітивізму. Такий стан речей видається цілком закономірним, враховуючи визнання принципової схожості процесів породження мовлення та номінації, закріпленої в наступних переконливих постулатах:

(1) «Проблема породження мовлення виступає... як проблема правил поводження з одиницями, що складають внутрішній лексикон людини та залучаються до конструювання речення у міру його оформлення, як проблема вибору тих або інших одиниць з арсеналу вже існуючих і, врешті-решт, нерідко – і як проблема шляхів створення нових одиниць під час процесу мовлення» [Человеческий 1991: 9];

(2) «Принципово важливим для нас є положення про те, що сам процес створення слів у генезисі мови важко відрізнити від процесу їх використання у комунікативних цілях і що він у той же час був детермінований концептуальним осмисленням дійсності та потребою, яка народжується у спільній діяльності людей, об'єктивувати це осмислення та зробити його надбанням собі подібних» [Кубрякова 2004(б): 58].

Як можна побачити з наведених тверджень, процес номінації уподібнюється процесу мовленнєтворення (синхронічний аспект) та мовотворення (діахронічний аспект), а це означає в емпірично-методологічному плані можливість використання існуючих моделей породження мовлення для розробки моделі породження номінативного знака. Також вважаємо за необхідне визначитися з об'єктом моделювання, оскільки існують різні підходи до розуміння номінативної одиниці. Згідно з «широким» підходом, номінація охоплює формування усіх одиниць, що характеризуються номінативною функцією, тобто «служують для називання й вичленовування фрагментів дійсності та формування відповідних понять про них у формі слів, словосполучень, фразеологізмів та речень» [ЛЭС 1990: 336], тоді як «вузький» підхід обмежує дію номінативних процесів лексичним рівнем, що більшою

мірою відповідає поставлений нами меті і дозволяє локалізувати дослідження, вивчаючи творчі дії перекладача, скеровані на створення нових слів у цільовій мові.

Суттєвим джерелом теоретичної й емпіричної інформації для дослідження номінації у перекладі виступає *етнопсихолінгвістика*, об'єктом аналізу якої є міжмовні лакуни, що визначаються як розходження або незбіги в різних способах існування мов та культур, які проявляються при їхньому зіставленні. Коментуючи зв'язок лінгвістичної лакунології з перекладознавством, Ю. О. Сорокін зазначає, що саме від неї «слід очікувати продуктивних імпульсів для вирішення перекладознавчих проблем» [Сорокін 2003: 7]. Н. Л. Глазачева пропонує новий термін «лакунікон», яким позначає то «певну складову структури мовної особистості», то «певний механізм, що керує фільтрацією усієї інформації, що надходить» [Глазачева 2005: 33]. Саме лакунікон, на її думку, «надсилає у мозок інформацію стосовно розходжень на понятійному або мовному рівнях двох локальних культур», після чого «вступає в дію механізм елімінування лакун. А елімінування буде залежати як від власного досвіду, так і від досвіду знайомства людини з цією культурою» [там само].

Ми погоджуємося з твердженням М. В. Рябової, що будь-який іншомовний текст як втілення особливостей вихідної культури є для перекладача *a priori* лакунізованим, а отже, в процесі перекладу відбувається його делакунізація, тобто розшифровування значень одиниць, що входять до його складу, та їх перекодування в одиниці тексту перекладу, яке супроводжується елімінуванням лакун у лінгвістичних та фонових знаннях перекладача [Рябова 2011: 3]. Оскільки процес делакунізації завжди приводить до смислових зсувів, що сприяють набуттю ним самостійної вартості у приймаючій лінгвокультурі, перекладач виступає в ролі «креативного медіатора», який реконструює відповідний контекст [там само: 10]. Серед прийомів делакунізації особливу увагу привертає *креативізація*, тобто «створення перекладачем в процесі делакунізації тексту оказіональних лексичних одиниць, які характеризуються тим самим набором сем, що й відповідні їм транслему оригіналу» [там само: 16].

В рамках нашого дослідження креативізація термінується як *перекладацька номінація*.

Важливим творчим аспектом номінації, в тому числі і в перекладі, є її роль у формуванні національних та індивідуальних *мовних картин світу*. Поняття мовної картини світу міцно закріпилося у методологічному та термінологічному апараті сучасної когнітивно орієнтованої науки про мову, проте залишається фактично не дослідженим перекладознавцями (див., зокрема, [Бойко 1996; Болдырева 1996; Большакова 2004; Попкова 2002; Шмелев 2004; Pavlenko 2009 тощо]). Мовна картина світу визначається як та частина концептуальної картини світу, яка перебуває у сфері свідомого, відбиваючи, по-перше, «знання про мову як знакову систему», а по-друге, «знання в мові, тобто, знання про світ, об'єктивовані формами мовних знаків» [Мартинюк 2012: 46]. Інакше кажучи, двома головними функціями мовної картини світу є означування та експлікація основних елементів концептуальної картини світу, тобто номінація.

В мовній картині світу зберігається весь вербалізований комплекс знань та уявлень мовної спільноти про дійсність – реальну чи вигадану, що є результатом роботи колективної свідомості. Але поряд із колективною свідомістю соціуму існують індивідуальні свідомості його окремих представників, тож можна говорити про «множинність мовних картин світу», що передбачає існування поряд із мовною картиною світу національної мови невизначеної кількості мовних картин світу індивідів-носіїв цієї мови [Корнилов 2003: 4]. Таким чином, номінація перетворюється з індивідуального творчого акту на акт колективний [Кубрякова 2004(б): 62].

Зміни у мовній картині світу відбуваються під впливом різноманітних чинників, важливу роль при цьому відіграють «не стільки нові знання про світ, скільки мінливі умови повсякдення, поява нових реалій, які потребують своєї вербалізації, а отже, й включення до мовної картини світу» [Корнилов 2003: 18]. О. С. Кубрякова характеризує номінативну проблематику як «транснаціональну», адже «завдячуючи новим формам та нормам навчання та освіти, розповсюдженню нових високих технологій зв'язку та діяльності ЗМІ,

ми мимоволі знайомимося не тільки інтелектуально, а й чисто фізично з набагато більшою кількістю реалій, ніж раніше» [Кубрякова 2004(а): 12].

Каналом, через який нові вербалізовані поняття виходять за межі одного мовного соціуму та проникають до інших, є переклад. Саме внаслідок номінативної діяльності перекладача цільова мовна аудиторія має можливість долучитися до омовленого досвіду, вже закріпленого у колективній свідомості (національній мовній картині світу) носіїв вихідної мови. Втім специфікою художнього дискурсу є наявність індивідуально-авторських (оказіональних) номінацій, не відомих не тільки перекладачеві та потенційним іншомовним реципієнтам, а й читачам оригіналу. В практичному сенсі це означає, що, стикаючись із подібними одиницями, перекладач не може розраховувати на суспільний досвід, зафіксований у будь-яких довідкових джерелах. Фактично, в його розпорядженні залишаються тільки два інструменти інтерпретації – контекст та особисті знання про мову і світ.

Хоча конститuentами мовної картини світу є одиниці різних рівнів мовної системи, центральне місце в ній, безумовно, посідають одиниці лексичного рівня, які сукупно утворюють словниковий склад мови на рівні національної (колективної) мовної картини світу та внутрішній (ментальний) лексикон мовця – на рівні індивідуальної мовної картини світу. Ключова роль слова як засобу доступу до індивідуальної мовної картини світу індивіда визначається його здатністю «висвічувати» певний фрагмент образу світу, що забезпечує саму можливість мовленнєво-розумової діяльності та взаєморозуміння при спілкуванні, особливо міжмовному [Залевская 1999; Тогоева 2000].

Оскільки об'єктом нашої зацікавленості виступає *внутрішній лексикон*, що є оперативною базою номінативного акту, маємо приділити увагу визначенню його специфіки у перекладача. Концепція внутрішнього лексикону, прийнята в цій роботі, тлумачить його як «організоване на базі вербальних сіток», «складне, багатомірне, ієрархічно стратифіковане утворення в мисленні людини, що є невід'ємною частиною її пам'яті й слугує збереженню інформації і забезпеченню легкого доступу до неї за необхідності її використання в

мисленнєвій і мовленнєвій діяльності» [Мартинюк 2012: 46]. Такий підхід до внутрішнього лексикону ґрунтується не тільки на визнанні слова його центральною одиницею, а й на визнанні «здатності слова репрезентувати та заміщувати у свідомості людини певний осмислений ним фрагмент дійсності, вказувати на нього, відсилати до нього, збуджувати у мозку усі пов'язані з ним знання – як мовні, так і позамовні – та врешті-решт оперувати цим фрагментом дійсності в процесах розумової та мовленнєво-розумової діяльності» [Кубрякова 2004(б): 68]. Як наслідок, слово у лексиконі виступає не тільки носієм певних знань про об'єкт (зовнішній вектор номінації), а й носієм комплексу знань про «правила поводження з ним і стратегій його нормального використання у тексті й дискурсі», тобто «за словом стоять знання про його включення в синтаксичну конструкцію та/або способи її лінійного розгортання», що й робить його «осередком не тільки граматичних та семантичних, а й дискурсивних властивостей» [там само: 68–69]. Очевидно, що це положення має найсуттєвіші імплікації для дослідження процесу перекладу, адже дозволяє краще усвідомити механіку перекладацьких номінативних дій, яка передбачає не тільки вибір інноваційної форми (способу перекладу), а й «вписування» цієї форми у дискурсивний контекст комунікативної ситуації.

Тож, яким чином «працює» внутрішній лексикон перекладача? Л. Б. Бойко з цього приводу зауважує, що мовна картина світу індивіда умовно поділяється на дві нерівних частини: більшу, що має адекватні відповідники в мові перекладу, та меншу, яка не має таких відповідників внаслідок відсутності і невираженості в ній певної частини культурного досвіду іншого мовного колективу. Саме ця менша частина створює перекладачеві найбільше проблем, одночасно надаючи йому творчої свободи та накладаючи величезну відповідальність за змушене заповнення лакун в картині світу приймаючої мови [Бойко 1996]. Очевидно, що авторка приділяє переважну увагу картині вихідної мови, зафіксованій у свідомості автора, оминаючи картину цільової мови, введення якої до запропонованої схеми посилює її пояснювальну силу. Отже, якщо припустити, що в пам'яті перекладача співіснують дві мовні картини світу –

рідна (МКС-1) та іншомовна (МКС-2), їх можна представити у вигляді двох перехрещених кіл із значною зоною перетину, яка має символізувати спільний номінативний простір двох мов, але не у його об'єктивному вимірі, а у вимірі суб'єктивному, пов'язаному з особистістю конкретного перекладача. Однозначне визначення спільного номінативного простору двох національних мовних картин світу ускладнюється (унеможлиблюється) рухливим станом, в якому постійно перебуває кожна окрема мовна система.

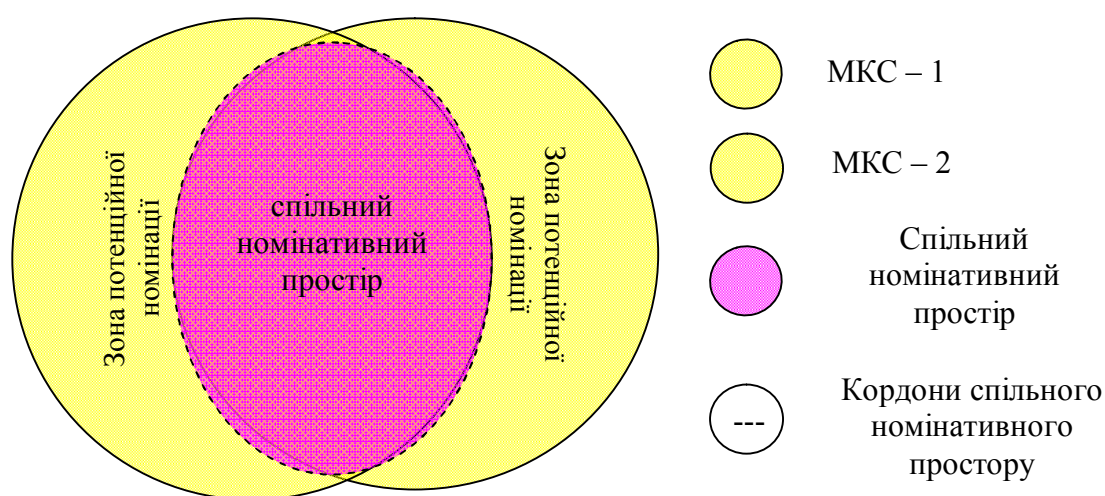


Рисунок 5. Спільний номінативний простір оригіналу й перекладу

Проте навіть у модифікованому вигляді запропонований Л. Б. Бойко підхід залишається статичним, змушуючи нас шукати інших шляхів для опису діяльнісного аспекту номінації у перекладі.

Набагато перспективнішими вважаємо психолінгвістичні дослідження внутрішнього лексикону білінгвів, що активно проводяться в останні роки як вітчизняними, так і закордонними вченими [Лещенко 2005; Пастрик 2006; Попкова 2002; Этманова 2006; Dong 2005; Kajcsa 2010; Pavlenko 2009], адже білінгвальна структура свідомості перекладача не викликає сумнівів.

Передусім спробуємо з'ясувати специфіку ініціації номінативного акту в оригіналі та перекладі, яку ще називають «вихідною позицією» [Селиванова 2000: 86] або «передумовами» [Ребрій 1997: 9] акту номінації, маючи на увазі

відносини між її суб'єктом та об'єктом. В першотворі необхідність номінації може виникати принаймні у трьох ситуаціях: (1) об'єктом номінації виступає новий/непізнаний факт дійсності (реальної або вигаданої); (2) об'єкт номінації не є новим/непізнаним фактом дійсності для даного мовного колективу, тобто і його образ, і його ім'я є зафіксованими в національній мовній картині світу, проте з якихось причин відсутні у внутрішньому лексиконі мовця-номінатора; (3) об'єкт номінації, так само, як і його ім'я, добре знайомі мовцю, проте останнє його не задовольняє і змушує по-новому подивитися на об'єкт, тобто створити у свідомості його новий образ на основі іншої ономасіологічної ознаки. Якщо ситуація (1) може бути охарактеризована як «об'єктивна номінативна недостатність», то ситуації (2) та (3), відповідно, вважатимемо проявом «суб'єктивної номінативної недостатності» [Ребрий 2004, див. також Селиванова 2000: 86].

Якщо подивитися на номінативну діяльність у перекладі, то треба так само визнати наявність трьох типів ситуацій, що спонукатимуть перекладача до лексичної мовотворчості, але матимуть свою специфіку, яку варто обговорити детальніше.

(1) Перша ситуація виникає, коли одиниця оригіналу не має в мові перекладу відповідника, причиною чого найчастіше є те, що позначений нею об'єкт невідомий представникам приймаючої мовної спільноти. Номінований мовою оригіналу об'єкт може бути реальним або вигаданим. Якщо він пов'язаний з реальною дійсністю, перекладач може звернутися безпосередньо до нього (або об'єктивної форми його репрезентації, як, наприклад, фотографія або відеозображення, аудіозапис, опис тощо) з метою формування власного уявлення, яке перебуватиме в основі еквівалентної номінативної одиниці мовою перекладу. Якщо ж об'єкт пов'язаний з вигаданою дійсністю, номінативне завдання ускладнюється, але водночас стає більш творчим, адже передбачає формування ментальної репрезентації об'єкта на основі самого лише вербального матеріалу.

(2) Друга ситуація виникає, коли одиниця оригіналу має в мові перекладу усталений відповідник, який з певних причин є відсутнім у внутрішньому лексиконі мовця, внаслідок чого й відбувається створення нового номінативного знака. В принципі, така ситуація скоріше характерна для усного перекладу, коли перекладач не має можливості долучитися до інформаційних ресурсів задля пошуку відповідника і, так би мовити, виходить зі скрутного становища за рахунок власної винахідливості. Втім з психологічної точки зору причиною активізації механізмів номінації у свідомості перекладача може виступати операція «суб'єктивного ототожнення», яку на матеріалі лексичних інновацій досліджувала О. О. Залевська [Залевская 1988]. Спираючись на результати проведених нею експериментів, припускаємо, що реципієнт може визначати okazionalne слово як uzualne, а uzualne як okazionalne, оперуючи не стільки вербальним матеріалом, скільки мисленнєвими образами-проекціями відповідних об'єктів та знаннями про їхні властивості. Підставою для такого псевдоототожнення може виступати актуальність для перекладача того ідеального змісту, який формується внаслідок відбиття у його свідомості мовного знака.

(3) Третя ситуація виникає, коли одиниця оригіналу має в мові перекладу усталений відповідник, який з певних причин «не влаштовує» перекладача, що частіше спричинене не стільки його номінативними, скільки культурними, комунікативними або афективними характеристиками. У цьому випадку перекладач вдається до лексичної мовотворчості у намаганні зробити вихідну реалію доступнішою для потенційного іншомовного реципієнта та вплинути на його емотивну сферу.

Проаналізувавши вихідні умови номінативного акту в перекладі, обов'язково зазначимо, що в кожній із зазначених ситуацій перекладач може уникнути створення нового номінативного знака, віддавши перевагу або усталеному еквіваленту, або описовій формі перекладу, в чому також проявляється суб'єктивізм його творчості. Розглянемо для ілюстрації приклад з роману К. С. Льюїса *“The Horse and His Boy”*:

“You yourself have wisely said,” answered Arsheesh, “that the boy’s labour has been to me of inestimable value. This must be taken into account in fixing the price. For if I sell the boy I must undoubtedly either buy or hire another to do his work.”

*“I’ll give you fifteen **crescents** for him,” said the Tarkaan.*

“Fifteen!” cried Arsheesh in a voice that was something between a whine and a scream. (Lewis, The Horse and His Boy)

Нашу увагу привертає лексема *crescent*, яка має усталений український еквівалент «півмісяць» або «серп місяця». Як можна зрозуміти з контексту, у змальованій ситуації одиниця переосмислюється та вживається автором на позначення вигаданої грошової одиниці (випадок лексико-семантичної транспозиції або вторинної номінації). Цілком імовірно, що К. С. Льюїс обрав саме цю форму за притаманну їй «східну» забарвленість. Очевидним є те, що наявний узуальний відповідник не влаштовує українську перекладачку, яка пропонує такий варіант перекладу:

– Ви мудро відзначили, – обережно завів рибалка, – що праця хлопчика для мене безцінна. На це треба зважати, встановлюючи ціну, якщо я продам його, мені доведеться купити або ж найняти іншого на його місце.

*– Я заплачу тобі п’ятнадцять **серпиків**, – сказав таркаан.*

– П’ятнадцять! – чи то заридав, чи то вискнув Аршіш. (Льюїс, Кінь та його хлопчик, переклад В. Наріжної, с. 13)

Можна припустити, що в основі її міркувань лежить асоціація «півмісяць» – «серп», а додавання суфіксу *-ик* робить okazіональну номінативну одиницю схожою на інші іменування грошових одиниць, добре відомі україномовному читачеві: порівняйте «серпики» – «копійки» – «рубрики» тощо.

Розглянемо для порівняння російськомовний переклад:

– Ты мудро заметил, господин, – сказал рыбак, – что труд его выгоден мне. Если я продам этого отрока, я должен купить или нанять другого.

*– Даю тебе пятнадцать **полумесяцев**, – сказал тархан.*

– Пятнадцать! – взвыл Аршиш. (Льюис, Конь и его мальчик, переклад Н. Трауберг)

У цьому перекладі відома російська перекладачка уникла номінативних дій, запропонувавши прямий російськомовний еквівалент, що, на нашу думку, не виправдано ускладнює («обважнює») переклад за рахунок його довжини; до того ж поняття «полумесця» погано асоціюється з грошовою одиницею у будь-якої, а особливо у дитячої аудиторії.

Наступним етапом наших міркувань є моделювання номінативного акту в перекладі, за основу якого взяті положення низки сучасних номінативних моделей, які об'єднують те, що всі вони побудовані на основі уявлень про процеси породження мовлення у світлі психологічної концепції Виготського–Леонтьєва (див., наприклад, [Алефиренко 2002; Выготский 1934; Роль 1988; Торопцев 1980; Селиванова 2000]). Особливістю номінації у перекладі є те, що перекладач-номінатор не займається безпосередньо «вичленовуванням фрагментів дійсності», а проводить у мові перекладу пошук адекватної форми для позначення змісту, вже вербалізованого засобами мови оригіналу, спираючись на сформовану у його свідомості ментальну проекцію мовного знака. Таким чином, перекладацька номінація, на відміну від вихідної, є *неповною й опосередкованою*.

Неповність перекладацької номінації полягає у відсутності в ній деяких притаманних вихідній номінації етапів, пов'язаних як із когнітивним опрацюванням отриманої людиною інформації, так і власне з каналами, якими ця інформація потрапляє до її свідомості. Вважається, що звичайний номінативний процес починається з етапу «засвоєння» мовцем-номінатором певного відтинку дійсності емпіричним або логічним (абстрактним) шляхом, внаслідок чого в його свідомості формується концепт гештальтного типу – нечленований та невербалізований образ об'єкта. Джерелом інформації про об'єкт номінації може також виступати не реальний, а «можливий» (вигаданий) світ, створений авторською уявою та фантазією. Важливим є те, що все, що з'являється в авторській уяві, певним чином пов'язане з реальною дійсністю, адже, як зауважує один із розробників теорії можливих світів Я. Хінтіка, поняття можливого є не абсолютним, а завжди тільки релятивним, тобто будь-

яке явище або поняття є можливим лише відносно іншого явища або поняття [Хинтиikka 1980: 40]. В номінативному аспекті цей релятивізм має дві форми прояву – концептуальну та вербальну. Концептуальний релятивізм номінації проявляється в тому, що людина формує у свідомості фантастичний концепт, рекомбінуючи уривки уявлень про вже відомі їй об'єкти; вербальний аспект номінації проявляється в тому, що нові слова завжди створюються на основі існуючого мовного матеріалу. Цікавою ілюстрацією обох аспектів номінативного релятивізму може бути слово *hobbit*, начебто створене Дж. Р. Р. Толкіном. Сам письменник у своїх спогадах звертає увагу на спонтанність номінації, що корелює з однією з провідних психологічних характеристик творчого акту. За його словами, під час перевірки студентських робіт, слово просто «вискочило» у його свідомості, причому не само по собі, а у складі фрази, яка пізніше стала зачином відомого роману: *“In a hole in the ground there lived a **hobbit**”* (Tolkien, *Hobbit or There and Back Again*). Цікаво, що з точки зору номінативної етапності тут ми бачимо одиницю, повністю вбудовану як у синтагматичний, так і в парадигматичний контекст, що насправді вважається останнім етапом номінативного акту [Селиванова 2000]. Однак із часом було встановлено, що слово *hobbit* вживалося ще у фольклорній збірці М. А. Денема *“Denham Tracts”* (1885) як позначення домовика або ельфа. Тож, кому насправді належить право авторства цієї номінативної одиниці, й досі залишається нез'ясованим, але більш важливим для нас є те, що ми змогли наочно побачити, як попередній вербальний досвід індивіда підсвідомо впливає на його словотворчість, що є своєрідною формою навіювання. Перекладач у цьому сенсі не є виключенням, проте його словотвірний потенціал обмежується необхідністю перевтілення чужого досвіду засобами іншої мови. Так, наприклад, аналізуючи творчий доробок корифея українського перекладу М. Лукаша, В. Р. Савчин вказує на те, що митця надзвичайно приваблювали авторські новотвори, які він старанно фіксував протягом життя, укладаючи багатотисячну картотеку та принагідно використовуючи її у власних перекладах. Водночас засвоєння М. Лукашем досвіду інших ніколи не було прямолінійним:

«Перекладач не розчинявся у запозичених образах, а використовував їх широкі інтерпретаційні можливості для творення власної поетичної системи. Він творив на рівні оригінального поета, шліфуючи свою унікальну манеру на багатих традиціях українського красного письменства. М. Лукаш вживляв кимось уже створені образи у тканину своїх перекладів і перестворював їх за допомогою нових контекстів, розкриваючи несподівані грані їхніх значень. Він оновлював й увиразнював їхнє звучання засобами ритмомелодики й багатого звукопису» [Савчин 2009: 253].

Повертаючись до специфіки номінативної діяльності перекладача, зазначимо, що, маючи справу з готовою лексичною одиницею, вже вписаною у своєрідну «систему координат» мови оригіналу, він долучається до концепту-основи опосередковано – через його ім'я. Опосередкованість взагалі є провідною властивістю перекладу, що визначає його діяльнісну сутність. Стисло охарактеризуємо цю важливу рису, аби краще усвідомити, як загальна опосередкованість перекладу впливає на опосередкованість номінативної діяльності перекладача.

Специфічність перекладу як різновиду мовленнєвої діяльності полягає в тому, що у своїй виконавчій частині він ініціюється іншою людиною. Відомо, що виконавча частина діяльності є реалізацією внутрішнього психічного образу, який формується у свідомості в процесі відображення дійсності. У мовленнєвій діяльності образ представлений у формі власного замислу. В перекладі ж, натомість, замисел заданий іншою людиною (автором, мовцем), через що може скластися ситуація, за якої замисел автора може не відповідати здатності перекладача сформулювати й сформулювати його [Зимня 2001: 133]. Отже, для успішної реалізації перестворення омовленого змісту перекладач-номінатор має додатково враховувати декілька чинників. По-перше, йому необхідно сформулювати у свідомості концепт, подібний або принаймні близький до концепту-основи. В деяких випадках теоретично існує можливість долучитися до денотата концепту, що звичайно ж сприятиме успішному виконанню творчого номінативного завдання. Тоді процес перекладацької номінації буде

майже таким саме повним, як і процес вихідної номінації, однак в обох випадках неможливо гарантувати, що перекладач сформує аналогічний образ об'єкта й обере ту ж саму ознаку для його номінації. По-друге, коли можливість ознайомлення з денотатом концепту відсутня (внаслідок властивостей або характеру самого денотата або ж не пов'язаних з ним чинників), перекладач-номінатор має спиратися на контекст в пошуках додаткового імплікованого змісту або (рідше) на експліковані авторські коментарі. В цьому випадку обраний ним спосіб перекладу буде залежати не стільки від когнітивної та/або комунікативної мотивації, скільки від специфіки цільової мови.

Важливим моментом, який визначає творчу сутність номінації у перекладі, є вибір перекладачем ономасіологічної ознаки майбутнього іменування, яка в багатьох випадках не збігається з вихідною. Питання когнітивної мотивації номінативного акту ще не отримало в лінгвістиці достатнього висвітлення, про що, зокрема, свідчить наявність різних дослідницьких позицій. Б. О. Серебренніков, наприклад, відстоював тезу про випадковість відбору відмітної ознаки імені, підкреслюючи, що ступінь випадковості є неоднаковим для різних способів номінації. Він писав: «Якщо розглядати слово з точки зору лінгвістичної техніки, то найчастіше вибір ознаки в якості основи іменування не залежить від якихось зовнішніх умов і є результатом чисто випадкових асоціацій» [Языковая 1977: 115]. Не заперечуючи асоціативної природи номінативного акту, вважаємо неправомірним говорити про абсолютну випадковість відбору його мотивуючої ознаки. Радше вважаємо за доцільне охарактеризувати аналізований процес як *довільний*, поділяючи точку зору О. О. Селіванової про те, що «вибір мотиватора все ж таки детермінований антропоцентрично й когнітивно», а отже, суб'єктивно [Селиванова 2000: 75]. Вибір мотиваційної ознаки номінативної одиниці, створюваної перекладачем, ускладнюється за рахунок того, що він має справу з уже омовленим («схопленим знаком») авторським концептом, який він змушений реконструювати у своїй свідомості. Очевидно, що процес такої реконструкції підпадає під вплив низки

чинників, які перекладач намагається органічно сполучити, отримавши найбільш оптимальний варіант.

На наш погляд, релевантними чинниками впливу на творчий вибір мотиваційної ознаки створюваного перекладацького еквіваленту є наступні:

1. *Мотиваційна ознака та спосіб створення вихідної одиниці.* Цей чинник здається найсуттєвішим для перекладачів, які обирають стратегію орієнтації на вихідний текст, намагаючись максимально повно відтворити в перекладі структурно-семантичні особливості першотвору, проте стосовно дієвості чи то навіть самої можливості його впливу існують різні точки зору. Зокрема, як стверджує Ю. О. Сорокін, «переклад може бути зроблений тільки за умови, якщо перекладач розуміє певні концептуальні побудови, що існують в певній знаковій формі, або, інакше кажучи, має певний образ предмета, *байдужий та автономний відносно тієї знакової форми, в якій він існує* (виділено нами – О.Р.)» [Сорокін 1985: 17]. Виходячи з логіки такого міркування, можна було б припустити, що матеріальна форма («план вираження») мовного знака оригіналу не впливає на формування його ментальної репрезентації, яка перебуває в основі вибору мотиваційної ознаки перекладацького еквіваленту, а отже, й способу його творення.

Відповідно до іншої точки зору, ментальна репрезентація предмета невід’ємна від його графічного та звукового позначення, адже у своєму матеріалізованому вимірі «слово пронизує усі рівні психічного відображення», «забезпечує осмисленість і категоричність сприйняття, узагальненість, диференційованість та усталеність образу-уявлення» [Мелихова 2011]. Таким чином, «образна й понятійна форми відображення дійсності в реальному когнітивному процесі органічно взаємопов’язані» [там само].

Слово-знак демонструє подвійну номінативну сутність. З одного боку, воно є репрезентантом об’єкта в цілому «з усіма виявленими та невиявленими властивостями, виконуючи відносно нього функцію мітки» [Леонтьев 1970: 339]. З іншого ж – переклад є комунікативною подією, в межах якої слово-знак виступає для перекладача-інтерпретатора формою втілення об’єкта в силу

притаманної йому певної особливості/властивості, яка й перебуває в статусі мотиваційної ознаки. Саме тому можна припустити, що в перекладі, особливо за умов, коли перекладач позбавлений можливості безпосереднього контакту з позначуваним об'єктом, вирішальну роль при виборі форми майбутньої одиниці (інакше кажучи, способу її перекладу) грає саме форма, тобто спосіб творення вихідної одиниці разом із зафіксованою в ній мотиваційною ознакою. Прикладом тут може слугувати вже розглянута нами раніше лексема *hobbit* з її складною, хоча й неоднозначною, внутрішньою формою. Проведений нами етимологічний аналіз не дозволяє з упевненістю визначити мотиваційну ознаку цього індивідуально-авторського утворення, наслідком чого є її семантична та морфемна «непрозорість», яка супроводжує лексему й у перекладі:

*In a hole in the ground there lived a **hobbit**. Not a nasty, dirty, wet hole, filled with the ends of worms and an oozy smell, nor yet a dry, bare, sandy hole with nothing in it to sit down on or to eat: it was a hobbit-hole, and that means comfort.* (Tolkien, *Hobbit or There and Back Again*)

*У норі понід землею жив собі **гобіт**. Ні, не в брудкій брудній вологій норі, де звідусіль стирчать хвости хробаків і смердить тванню, але й не в сухій і порожній піщаній норі, де ні на що присісти й нічого з'їсти: то була гобітська нора, а отже – з усіма вигодами.* (Толкін, *Гобіт або Туди і звідти*, переклад О. О'Лір, с. 9)

2. Особливості цільової мови. Цей чинник зазвичай сприймається як обмежуючий, адже номінативні ресурси вихідної та цільової мов можуть значно відрізнятися арсеналом способів та засобів словотвору. Хоча поширеною серед перекладознавців є теза про те, що в арсеналі будь-якої розвиненої мови завжди знайдеться достатньо засобів для реалізації номінативного акту будь-якого ступеня складності, це аж ніяк не гарантує збереження вихідної мотиваційної ознаки. Зокрема, йдеться про переклад одиниць, навантажених додатковими прагмастилістичними сенсами, як, наприклад, лексичні каламбури. З точки зору мовної організації, неможливість конструювання перекладацьких еквівалентів на основі безпосередніх відповідників (калькування), а отже, й збереження

вихідної мотиваційної ознаки, спричиняється міжмовною асиметрією мовних знаків, за якої одиниці приймаючої мови рідко збігаються з одиницями вихідної сукупно за планом вираження та за планом змісту. З когнітивної точки зору в процесі перекладацької номінації відбувається не просто зміна вихідної мотивуючої ознаки, а повна заміна образу, який наново конструюється («підшукується») перекладачем (іноді свідомо, довго чи навіть «болісно», а іноді миттєво, «інтуїтивно») на основі асоціацій, які можуть мати як мовний, так і немовний характер. Проілюструємо прикладами-назвами фантастичних комах із розділу *Looking-Glass Insects* роману Л. Керролла “*Through the Looking-Glass and What Alice Found There*”.

Автор використовує контамінаційну номінативну техніку, змішуючи узуальну назву комахи з іншою узуальною лексемою, яка має спільний компонент (морфему або довільний фрагмент), внаслідок чого утворюється креативна інновація: *dragon-fly* + *snap-dragon* = *Snap-dragon-fly*.

Супроводжуючий контекст наділяє фантастичну комаху рисами обох об’єктів, представлених у складі її назви, полегшуючи тим самим інтерпретацію складної ситуації реципієнту та ускладнюючи завдання перекладачеві:

“*Look on the branch above your head,*” said the Gnat, “*and there you’ll find a Snap-dragon-fly. Its body is made of plum-pudding, its wings of holly-leaves, and its head is a raisin burning in brandy*”. (Carroll, *The Annotated Alice*, p. 223)

У перекладі В. Корнієнка 2001 р. відповідник створюється шляхом контамінації («крутити» + «метелик» = «крутелик»), але повністю втрачається мотивація, властива оригіналу, внаслідок чого реципієнт перекладу сприймає й перестворює у власній свідомості образ, відмінний від оригінального:

– Глянь на гілку в себе над головою, – мовив Комар. – Бачиш, ото сидять **крутелики**. Крильця – віялом, а замість голів – сірникові голівки. (Керролл, Аліса в Задзеркаллі, переклад В. Корнієнка, с. 41)

У перекладі 2005 року В. Корнієнко пропонує новий варіант. Цього разу, створюючи еквівалентну одиницю на основі власно сконструйованого образу, він однак зберігає три важливих семантичних ознаки вихідної одиниці –

КОМАХА, РІЗДВО, ЇЖА: «Бабка» (комаха) + «гляганець» (солодкий сир, з якого виготовляють Різдвяну бабку) = «Різдвяна Бабка- Гляганець».

Новостворену одиницю перекладач творчо вписує в контекст ситуації, видозмінюючи його у відповідності до нового образу:

– *А на гілці у тебе над головою, бачиш? – озвався Комар, – Різдвяна Бабка-Гляганець. Тіло у неї зі сливового пудингу, крила з падубового листа, а голова – палахка родзинка, умочена в горілку.* (Керрол, Аліса у Задзеркаллі, переклад В. Корнієнка, с. 268–269)

Назва ще однієї фантастичної комахи *Bread-and-butter-fly* створюється Л. Керролом за рахунок поєднання лексем *butter-fly* («метелик») та *bread* («хліб»):

“Crawling at your feet,” said the Gnat..., “you may observe a Bread-and-butter-fly. Its wings are thin slices of bread-and-butter, its body is a crust, and its head is a lump of sugar”. (Carroll, The Annotated Alice, p. 223)

Розглянемо переклад 2001 р., де в процесі номінативної діяльності перекладач обирає компенсацію на основі словоскладання: «чай» + «оса» = «чайоса», очевидно, мотивуючи своє рішення тим, що Керроллова комаха за контекстом живиться слабким чаєм. Як можна побачити, В. Корнієнко запропонував новий образ, в якому від оригінального залишилося дві ознаки – КОМАХА та ЇЖА:

– *Поглянь-но туди, – сказав Комар, – он вони літають біля твого вуха... – Авжеж, – пояснив Комар, – перед тобою не хто інший, як Чайоси. Крильця у них – дві скибочки хліба з маслом, тільце – зі шкуринки, а голівка – грудочка цукру.* (Керрол, Аліса в Задзеркаллі, переклад В. Корнієнка, с. 41–42)

І нарешті, в перекладі 2005 р. назва цієї комахи створена за рахунок поєднання лексем «капустяний літунець» (в природі існує «метелик-капустянка», а слово «літунець» має генералізоване значення «хтось або щось, що літає») та «голубець» – «Голубець Капустяний-літунець». Ми можемо припустити, що перекладач зробив вибір на користь «літунця» замість

«метелика», керуючись мовною асоціацією, адже «літунець» співзвучне до запропонованого ним раніше «гляганець»:

– *Ти можеш бачити, – сказав Комар, – як до твоїх ніг підповза Голубець Капустяний-Літунець... У нього крила – дві тоненькі скибочки хліба, тулуб – капустяний сповиток із м'ясним фаршем, а замість голови – грудочка цукру.* (Керрол, Аліса у Задзеркаллі, переклад В. Корнієнка, с. 269–270)

До номінативних чинників мовного характеру необхідно віднести й евфонію, яка починає діяти тоді, коли намагання перекладача відтворити в номінативному акті звуко-графічну форму вихідної одиниці вступає у суперечку з вимогами благозвучності цільової мови. На нашу думку, це може відбуватися в наступних випадках: 1) вихідна одиниця містить у своєму складі/складається зі звукопоєднань, не характерних для цільової мови, через що у потенційного реципієнта можуть виникнути проблеми з їх вимовлянням; 2) за умов транскодування вихідної одиниці в цільовій мові створюється відповідник, який за своїм звучанням та/або написанням нагадує вже існуючу одиницю табуйованого характеру (про що ми вели мову у підрозділі 2.3.5). Особливої актуальності чинник мовного табу набуває у творах для дітей.

Наведемо цікавий приклад. Сюжет казки Р. Кіплінга “*How the Camel Got his Hump*” побудований на грі слів: її головний персонаж – верблюд-ледар – замість працювати, весь час говорить *Humph!* («Гм!»), за що й отримує врешті-решт покарання – «горб» (*hump*). Аби відтворити у перекладі цю гру слів, перекладач змушує верблюда промовляти «Гррб!», який легко трансформується у «горб», хоча за своїм фонетичним оздобленням скоріше пасує комусь із котячих, а не копитних. Нашу увагу далі привертають індивідуально-авторські утворення, у складі яких так само обігрується лексеми *hump/humph*:

(1) “*O Three, I’m very sorry for you (with the world so new-and-all); but that **Humph-thing** in the Desert can’t work.*” (Kipling, Just So Stories, p. 8)

(2) “*Very good,” said the Djinn. “I’ll **humph** him if you will kindly wait a minute.*” (Kipling, Just So Stories, p. 9)

Задля збереження цілісності художнього образу та відтворення вихідної словесної гри перекладач пропонує власно створені відповідники, в яких так само майстерно обіграє «горб/грррб», але проблема, на наш погляд, полягає у тому, що українські оказіоналізми, на відміну від англійських оригіналів, позбавлені певної невимушеності – їх складно сприймати зором, а вимовити майже неможливо. Таким чином, у перекладі зберігається внутрішня форма й мотивація оригіналу, проте шкутильгає евфонія:

(1) – *Троє, о Троє, мені вас дуже жаль (у світі такому новенькому); але той гррб-учий звір з пустелі не може працювати.* (Кіплінг, Такі самі оповідки, переклад О. Негребецького, с. 24)

(2) – *Ну добре, – сказав Джин. – Я йому зараз погррбкую, якщо ви люб'язно зачекаєте.* (Кіплінг, Такі самі оповідки, переклад О. Негребецького, с. 25)

3. **Особливості цільової культури, міфології, ідеології.** Вивчаючи ментальні процеси, вчені неминуче стикаються з проблемою культурних відмінностей в концептуалізації дійсності. Як відомо, когнітивні системи людей, які розмовляють різними мовами, відрізняються одна від одної способами концептуалізації дійсності, причому ці відмінності когнітивного членування реальності представниками різних культур проявляються на всіх мовних рівнях, але найнаочніше на лексичному. Виходячи із зазначеного, можна припустити, що тиск культурних параметрів здатний примусити перекладача змінити мотиваційну ознаку новостворюваної номінативної одиниці, якщо ознака, що перебувала в основі вихідного знака, має в приймаючому культуромовному середовищі (а) інший асоціативний потенціал або, навпаки, не має жодного асоціативного потенціалу; (б) має табуйований характер. Розглянемо декілька прикладів. Наскрізна лексема-топонім із романів серії “*The Edge Chronicles*” *Deerwoods* перекладається А. Саганом як «Темноліс». І в оригіналі, і в перекладі топонім має складну структуру з двох основ – означуваного (*woods* та «ліс») і означення (*deer* та «темно»). Саме при відтворенні означення, на наш погляд, і проявляється вплив української культурної традиції, яка, на відміну від англословної, бачить ліс не стільки «глибоким» (тобто таким, в глибині якого

можна заблукати, що й становить його негативну ознаку), скільки «темним» (тобто жахливим).

Одним із персонажів серії є фантастична анімалістична істота *Banderbear*, назва якої складається з двох основ *bander* + *bear* і означає дослівно «ведмідь-товариш» або «ведмідь-партнер». Отже, через ім'я семантизується позитивний характер персонажа, що є характерним для більшості промовистих онімів у творах для дітей. У перекладі пропонується варіант на основі зміненої мотиваційної ознаки «Блукай-бурмило». Використовуючи в якості основи еквіваленту міфологему «бурмило» зі значенням «жартівливе прізвисько ведмедя» [Вікісловник], перекладач не тільки підпадає під вплив українського символу, а й змінює знак оцінки з позитивної на негативну, адже у свідомості україномовного реципієнта міцно укорінене друге значення цієї лексеми – «неповоротка людина, тюхтій, вайло» [там само]. Другий компонент новотвору «блукай» (похідне від дієслова «блукати») взагалі не має нічого спільного з англійським *bander*.

Аналогічний приклад знаходимо у творчості Дж. Р. Р. Толкіна. Йдеться про квазітопонім *Mirkwood*, відтворений у перекладі О. Мокровольського як «Чорний ліс». Означення *mirk*, використане в оригінальній одиниці, є не стільки кольоропозначенням, скільки характеризуючою лексемою, втім її український замінник «чорний» також часто метафоризується, втрачаючи первинне значення. Аналізуючи перекладацький вибір, ми можемо припустити, що його було зроблено під тиском культурних чинників, оскільки «чорний» більше нагадує реальний український топонім, ніж «темний», який скоріше сприймається як епітет (згадайте, наприклад, українське «ой, в лісі, лісі темному...»). Другий варіант перекладу «Морок-ліс» (перекладачка О. О'Лір), як нам здається, свідчить про значну глибину ментального усвідомлення вихідної одиниці, адже лексема «морок» має алегоричне значення «щось безвідрадне, безнадійне, сумне», яке надає топоніму більшої промовистості. Сюди також варто додати наявність беззаперечної фонетичної (алітераційної) асоціації та відсилку до української фольклорної традиції, в якій «морок» – це демонологічний образ,

різновид нечистої сили, який затьмарює розум і змушує людину божеволіти [Вікісловник]. Зважаючи на описувані у цьому лісі події, така віднесеність видається більш ніж доречною. Як наслідок, маємо цілий «жмут» сенсів, кожен із яких може висуватися на передній план в ході читацької перцепції [там само].

Отже, аби перекладач міг успішно вирішувати проблеми, пов'язані з відмінностями концептуалізації дійсності носіями різних мов та культур, він має володіти здатністю структурувати інформацію, що надходить до нього різними (вербально-невербальними) каналами комунікації відповідно до способів її концептуалізації як у вихідній, так і в цільовій лінгвокультурі.

4. Особливості індивідуальної когнітивної організації особистості перекладача. При описі цього чинника скористуємося методологією К. Г. Юнга, який поділяв авторів художніх творів на «екстравертів» та «інтровертів» як суб'єктів творчої дії відносно самого художнього твору як її об'єкта. Ця класифікація якнайкраще відповідає ситуації перекладу, в якій вона втрачає свій метафізичний характер і набуває цілковитої реальності у зв'язку з тим, що перекладач має справу не з «ідеальною» ідеєю твору, а з її «матеріальним» втіленням. Отже, перекладачеві-екстраверту притаманна позиція, за якої він «піддає свій матеріал цілеспрямованій свідомій обробці, додаючи щось сюди, відбираючи щось звідти, підкреслюючи один нюанс, затушовуючи інший, кладучи тут одну барву, там іншу». Таким чином, він «пускає в хід усю силу свого судження й обирає свої вирази з цілковитою свободою», а «його матеріал для нього – усього лише матеріал, покірний його художній волі» [Юнг 1991: 274]. Натомість, для перекладача-інтроверта типовою є ситуація, коли вихідний твір «буквально нав'язує себе», «неначе водить рукою», «приносить із собою свою форму», а сам перекладач відчуває, що «твір вищий за нього і тому має над ним владу, якій він не має сил протистояти» [там само]. В теорії перекладу відповідно до зазначених ментальних типів перекладацької особистості дослідниками виділяються два різних типи перекладу: перший відрізняється «яскравою індивідуальністю й розумінням самого перекладу як створення художнього твору», тоді як другий передбачає «кропітку роботу перекладача

над текстом оригіналу» [Диомидова 2007: 72]. Очевидно, що перекладач-екстраверт, стикаючись з необхідністю формування номінативної одиниці у перекладі, має більше шансів на прояв індивідуальності шляхом зміни мотиваційної ознаки новостворюваної одиниці. Перекладач-інтроверт, навпаки, намагатиметься знайти в цільовій мові необхідні ресурси для відтворення вихідної ознаки.

Слідом за О. С. Петровою вважаємо, що переклад має місце лише після того, як у свідомості перекладача сформувалася концептуальна структура вихідної номінативної одиниці (яка в аналізованих нами випадках і виступатиме одиницею перекладацького семіозису). Очевидно, що вже після формування концептуальної структури може відбуватися операція когнітивного дистанціювання перекладача від вихідної форми, внаслідок якої формується підґрунтя для вибору нової мотиваційної ознаки [Петрова 2006: 86–88]. Зосереджуючись на очікуваннях і потребах вторинного адресата, перекладач намагається зробити текст перекладу природнішим для одержувача, спираючись на існуюче у його свідомості комплексне уявлення про явища та сутності, описані у цілому тексті, так само як і на свій прогноз стосовно того, чого саме очікує від нього цільова аудиторія. Результат такого прогнозування напряду залежатиме від інтелектуального «багажу» перекладача, адже, як відзначає М. Я. Цвіллінг, здійснюючи прогнозування, перекладач передусім керується попереднім когнітивним досвідом [Цвиллінг 2003: 23], а отже, чим ширшим буде його діапазон, тим успішнішим буде пошук адекватного номінативного відповідника. Активізуючи свої власні механізми ймовірнісного прогнозування, перекладач має керуватися не тільки своєю власною проекцією вихідного тексту чи його окремого елементу, який виступає самостійною одиницею перекладу, але й враховувати сукупність уявлень потенційних реципієнтів. Таким чином, певною мірою перекладач ідентифікує себе з одержувачем перекладу і прогнозує його потреби й очікування, спираючись на систему власних метамовних оцінок [Петрова 2006; Тарнаева 2008]. Сукупний вплив цих уявлень дозволяє перекладачу використовувати номінативні способи та засоби, що не мають паралелей у вихідному тексті.

Наприклад, для фантастичного птаха з роману “*Midnight over Sanctafrax*” його автори П. Стюарт К. Рідделл вигадали назву *caterbird*, що складається з двох лексем: *cater* зі значенням «догоджати, прислужувати» та *bird* зі значенням «птах». Отже, загальне значення okazionalizmu можна доволі легко вивести на основі семантичного аналізу як «птах, який догоджає/прислужує». Це припущення підтверджується авторським коментарем: «Кожному, присутньому при вилуплюванні *Caterbird* з яйця, буде довіку забезпечений його захист» [The Edge www]. Можливим варіантом перекладу міг би стати «Птах-захисник», але перекладач, керуючись власним смаком, створює експресивніший відповідник «Помагай-біда», недоліком якого є відсутність чіткої референційної віднесеності, адже зрозуміти, що йдеться саме про птаха, можна тільки з контексту і то не одразу, що може викликати певне нерозуміння у читача-дитини. Зокрема, на самому початку роману описана така ситуація:

‘Weather vortex straight ahead,’ the small oakelf shouted from the caternest at the top of the main mast. His voice was shrill with fear. ‘And it’s a monster!’ (Stewart, *Midnight over Sanctaphrax*, p. 5)

– Прямо по курсу буремний вихор! Закричав із **кокону помагай-біди** на вершечку грот-щогли невеличкий ельф-дубовик. Із жаху він аж повискував. – Просто страхіття якесь! (Стюарт, Північ над Сантафраксом, переклад А. Сагана, с. 11)

Читач перекладу може мати труднощі із семантизацією іншого новотвору – *caternest* через те, що, по-перше, перекладач вжив замість «гнізда» (*nest*) «кокон», який, так само як і позбавлена гіперонімічної ознаки «помагай-біда», не буде асоціюватися в нього з птицею.

У наступному прикладі йдеться про вигадану істоту на ім’я *Gloamglozer*. Морфемний аналіз дозволяє вичленувати у складі назви дві морфеми: *gloam*, що може бути скороченням від *gloaming* («сутінки, примерк») та *glozer*, що може бути похідним від іменника *gloze*, серед значень якого є, зокрема, такі як «лестощі», «обман», «оманлива розмова або дія» [Lingvo]. Таким чином, сукупне значення новотвору може бути приблизно витлумачене як «той, хто обманює в сутінках», або «той, хто виконує оманливі дії в сутінках». На користь

наших припущень свідчать авторські коментарі, в яких *Gloamglozer* визначається як *shapeshifter*, тобто істота, здатна змінювати форму так, щоб нагадувати будь-яку іншу істоту, і характеризується наступним чином: «*Gloamglozer* живиться чужими емоціями, серед яких найбільше цінує страх. Він не може завдати шкоди безпосередньо, оскільки не має фізичної сили, проте використовує поєднання брехні, хитрощів та пасток, аби довести свої жертви до смерті» [The Edge [www](#)]. Перекладач А. Саган використовує еквівалент «Темнолесник», не тільки змінюючи мотиваційну ознаку найменування, а й конструюючи у своїй та реципієнтській свідомості принципово новий образ. Причина такої зміни неочевидна. Нею може бути нездатність створити ближчий за формою та за значенням еквівалент через «опір» мовної системи або індивідуальне бачення перекладача, що, враховуючи високий рівень його креативності, здається ймовірнішим. Для порівняння, у російськомовному перекладі перекладачка Ю. Шор створює відповідник «Хрумхрымс» (Стюарт, Воздушные пираты, переклад Ю. Шор), такий саме далекий від оригіналу, як і український. Можна припустити, що в основі вибору мовної форми тут перебуває мовна аналогія, адже «Хрум» нагадує «хрумать» («хрумати»), а «хрымс» подібний до «грымзы» («grimzi»). На користь цього відповідника свідчить хіба що наявність алітерації, аналогічної до тої, яку можна побачити у вихідній одиниці.

Очевидно, що найскладнішими когнітивними операціями на шляху перекладацької номінації є формування ментальної репрезентації (образу) мовного знака, а потім суміщення цього концепту з наявними в перекладача знаннями мови, культури, дискурсу, ситуації тощо. Обидві операції передбачають комплексний пошук, що залучає різні види знань: у першому випадку когнітивний пошук смислу, в другому – пошук засобів втілення концептів-сміслів. Орієнтація перекладача виключно на еквіваленти, що вже знаходяться у його свідомості або словнику, може призвести до когнітивного дисонансу – специфічного ментального стану, за якого когнітивні елементи пізнання індивіда вступають у протиріччя один з одним (між собою) [Фестингер 1999]. У випадку міжмовної лакуарності протиріччя полягає в тому, що

елементи сенсу, омовлені в одній мовній системі, не мають вербальних форм репрезентації в інших: «За рахунок надходження нової, нестереотипної інформації, яка не співвідноситься зі змістом мовної свідомості реципієнта, виникають різноманітні лакуни, що ведуть до ускладнень в організації комунікативного процесу. В таких випадках вступає у дію когнітивний дисонанс, сутність якого відносно перекладу полягає в тому, що перекладач починає відчувати негативні емоційні переживання через невідповідність між очікуваним, між своїми уявленнями та їх втіленням у дійсність» [Пшенкина 2005: 206]. Адаптивна сутність людської психіки проявляється в тому, що сама наявність когнітивного дисонансу виступає «надзвичайно сильним спонукальним чинником», «умовою, яка призводить до дій, спрямованих на його зменшення» [Фестингер 1999: 17]. Існує два шляхи позбутися когнітивного дисонансу: 1) за рахунок зменшення кількості дисонантних елементів/збільшення кількості консонантних елементів; 2) за рахунок зміни дисонантного елементу і приведення його до консонантного стану.

Обравши номінативний спосіб делакунізації, перекладач елімінує когнітивний дисонанс водночас обома зазначеними шляхами. Створивши номінативний знак-відповідник, він таким чином перетворює безеквівалентний дисонантний елемент вихідної мови на еквівалентний консонантний. Водночас відбувається якісна зміна на рівні описуваної ситуації, яка набуває в перекладі прозорості, що знімає загрозу когнітивного дисонансу в потенційного реципієнта.

Підсумовуючи, зазначимо, що номінативна діяльність перекладача, визначається його здатністю «бачити за словами думку», тобто «формувати, відштовхуючись від слів тексту (оригіналу – О. Р.), когерентну концептуальну структуру у свідомості, а потім втілювати її іншою мовою» [Минченков 2007: 140]. Відповідно, будь-які ускладнення на шляху формування ментальної репрезентації об'єкта номінації та/або встановлення з ним референційних зв'язків може спричинити нездатність перекладача підібрати або створити адекватний відповідник, поставивши під загрозу здійснення комунікативної взаємодії між автором та іншомовним реципієнтом. Аби дослідити цю проблему,

ми вдалися до експериментальної методики, обравши об'єктом дослідження лексичний нонсенс, ускладнена інтерпретація якого створює проблеми з його відтворенням у перекладі, змушуючи перекладача діяти нестандартно й креативно, в тому числі, вдаючись до створення нових номінацій.

4.3. Ретроспективне експериментальне дослідження цільової/перекладацької номінації (на матеріалі перекладу лексичного нонсенсу)

Запровадження діяльнісного підходу в перекладознавстві з необхідністю повертає вчених у бік експериментальних дослідницьких методик, використання яких, сподіваємося, хоч трохи відкриє кришку сумнозвісної «чорної скриньки» перекладацької свідомості. Включення перекладу до сфери інтересів когнітивно-дискурсивної парадигми з очевидністю підтвердило той символічний факт, що й сам по собі «переклад може вважатися великомасштабним природним експериментом із зіставлення мовних та мовленнєвих одиниць у двох мовах у реальних актах міжмовної комунікації», а отже, «його дослідження дозволяє виявити в кожному з цих актів суттєві особливості, які можуть залишатися невиявленими в рамках “одномовних” досліджень» [Комиссаров 1999(б): 3]. Метою запровадженого у цій роботі ретроспективного перекладацького експерименту є висвітлення діяльнісного аспекту перекладацької творчості на прикладі цільової/перекладацької номінативної діяльності.

4.3.1. Експеримент у перекладознавстві як джерело емпіричної інформації

Проблема експерименту як дослідницького перекладознавчого методу доволі активно обговорюється у низці вітчизняних та закордонних робіт (див., наприклад, [Комиссаров 1999(б); Минченков 2007; Мордовская 2006; Овсянникова 2003; Рецкер 1974; Швейцер 1988; Hansen 2005, 2006; Kussmaul 1995; Tirkkonen-Condit 2005]), хоча й не можна стверджувати, що цей метод остаточно перетворився на норму дослідницького сьогодення.

Через те що поняття експерименту має загальнонаукове методологічне значення, немає необхідності давати йому окреме перекладознавче визначення, що не заперечує, проте, необхідності висвітлення специфіки перекладацьких/перекладознавчих експериментів. Меті й завданням нашого дослідження цілком відповідає узагальнене визначення експерименту як методу емпіричного пізнання, за допомогою якого в контрольованих та керованих умовах отримується знання відносно зв'язків (найчастіше причинно-наслідкових) між явищами та об'єктами або виявляються нові властивості об'єктів або явищ [Словопедія].

Відкритим залишається питання типології перекладацьких/перекладознавчих експериментів. Наприклад, Я. Й. Рецкер, керуючись функціональним критерієм, виділяє (а) експеримент для виявлення здібностей до перекладу та (б) експеримент для перевірки закономірностей трансформацій [Рецкер 1974].

Цікаві спостереження стосовно мисленнєвого експерименту пропонує В. О. Нурієв, обґрунтовуючи необхідність застосування останнього специфікою основного об'єкта художнього перекладу – «художнього тексту, який значною мірою пов'язаний з творчими проявами конкретної особистості і є результатом її афективно-когнітивних зусиль» [Нурієв 2008: 142]. В його розумінні мисленнєвий експеримент у перекладознавстві уявляється «процесом пізнання окремого відрізка реальності, експлікованого в авторському художньому тексті, в ході якого шляхом застосування логічних операцій та гіпотетичного методу відновлюється апроксимативна модель референтної ситуації, текстова екстеріорація якої в перекладі декілька разів корегується» [там само: 149].

З одного боку, те, як В. О. Нурієв розуміє мисленнєвий експеримент, принаймні частково співвідноситься з відомим психологічним методом *Think-Aloud Protocol* або *TAP* (протокол «Міркуй Уголос» або «ПМУ»), але без його вирішальної фази – промовляння або екстеріорації думки.

З іншого боку, схожу на мисленнєвий експеримент «методику автокорекції у письмовому перекладі» запроваджують О. С. Петрова [Петрова 2006] та О. Г. Мінченков [Мінченков 2008]. Вона ґрунтується на аналізі внесених

перекладачем змін до вже зафіксованого ним тексту власного перекладу, що дозволяє «об'єктивувати однаковий смисл різними способами», тож він «може обрати той спосіб, який здається йому найбільш відповідним очікуванням та потребам вторинного адресата в даному контексті» [Минченков 2008: 158].

Головна цінність експериментальної автокорекційної методики полягає у тому, що вона дозволяє досліджувати не тільки загальні характеристики процесу перекладу, а й конкретні операції, застосовувані перекладачем на певному етапі перекладу при вирішенні конкретних проблем. В цьому сенсі можна говорити про те, що проведене О. С. Петровою дослідження дає можливість зазирнути до «творчої кухні» перекладача і побачити там, як він вирішує ті або інші конкретні проблеми, як і якими шляхами й етапами переходить від конкретної одиниці тексту оригіналу до її варіанту у тексті перекладу, а також, що теж важливо, з яких причин відбуваються пошукові збої, які впливають на весь процес перекладу [Петрова 2006]. Водночас ця методика не позбавлена обмежень об'єктивного характеру, оскільки дозволяє дослідити лише ті операції, які здійснюються на етапі вербалізації вже сформованої у перекладацькій свідомості концептуальної структури і в цьому сенсі ПМУ надає дослідникові більшу інформацію стосовно довербальних та превербальних механізмів перекладу взагалі і перекладацької номінації, зокрема. Здається, що «методика автокорекції у письмовому перекладі» є по суті перекладацькою редакторською правкою, що супроводжується коментарем і може здійснюватися як традиційними («механічними») засобами, так і на основі новітніх комп'ютерних технологій. Ми погоджуємося з позицією Г. Гансена, який вважає ефективнішим використовувати перекладацьку корекцію разом з іншими інтроспективними та ретроспективними експериментальними методиками [Hansen 2006].

Розвиваючи й удосконалюючи технологію автокорекційного експерименту, О. Г. Мінченков намагається дослідити потужний корегувальний вплив на перекладацьку творчість чинника природності. *Природність* є поняттям когнітивно-комунікативного характеру, що визначається двома головними показниками. В когнітивній площині природністю є використання такої одиниці (або одиниць), яка зазвичай використовується носіями даної мови для

об'єктивації того або іншого концепту. В комунікативній площині природність пов'язана з тим, чи може та або інша одиниця, в принципі здатна актуалізувати необхідний концепт, бути використана в певному контексті [Минченков 2008: 202–203].

Важливим результатом описаного О. Г. Мінченковим експерименту, на наш погляд, є те, що він підтверджує гіпотезу стосовно творчої природи перекладу як діяльності з вибору тих або інших засобів мови перекладу на основі наявних у перекладача знань стосовно можливостей та правил комбінування концептів, актуалізованих різними мовними одиницями в конкретних контекстах. В цілому саме фактор природності є «тією причиною, за якої не всі концепти, актуалізовані у свідомості перекладача вихідним текстом, можуть бути об'єктивовані в тексті перекладу так і настільки повно, як нам би цього хотілося» [там само: 211–212]. З цим пов'язане головне когнітивне обмеження творчості у перекладі, яке необхідно брати до уваги, оцінюючи його якість.

Аналіз досліджених теоретичних джерел підтверджує, що більшість перекладацьких/перекладознавчих експериментів закономірно мають психолінгвістичний характер, оскільки складові перекладу як діяльності, такі як розуміння, інтерпретація, концептуалізація, не підлягають безпосередньому емпіричному спостереженню. На перспективність та плідність експериментального напрямку розвитку перекладознавства вказує В. Н. Комісаров, на думку якого «експериментальні дані суттєво розширили наші знання про розумові операції перекладача» [Комиссаров 1999(б): 14]. Дослідник стверджує, що у центрі уваги експериментальних досліджень перебували головні чинники, що визначають вибір перекладацької стратегії. Серед цих чинників найбільш значущими виявилися три: тип вихідного тексту, тип реципієнта перекладу та мета перекладацького акту [там само].

О. Д. Швейцер виправдовує необхідність експериментальних досліджень у перекладознавстві тим, що об'єктом психолінгвістики є мовленнєва діяльність, а переклад є особливим різновидом мовленнєвої діяльності. Отже, завдання цих дисциплін багато в чому перехреснюються, а в теорії перекладу цілком можуть бути застосовані дані психолінгвістики про експериментальне дослідження

механізмів породження й сприйняття мовленнєвого висловлювання, структуру мовленнєвої дії та моделі мовної здібності [Швейцер 1988: 21].

Скористаємося розподілом методів експериментального дослідження перекладацької діяльності на *інтроспективні* та *ретроспективні* [див., наприклад: Bernardini 2001; Fraser 1996; Göpferich; Hansen 2005, 2006; Jääskeläinen 2009; Künzli 1995; Kussmaul 1995; Rambaek 2004; Tirkkonen-Condit 2001]. Сутність інтроспективного експерименту полягає в тому, що перекладач намагається екстеріюзувати (вербалізувати) свою діяльність безпосередньо у процесі її виконання, тоді як за умов ретроспективного експерименту він намагається виразити враження від своєї роботи вже після її завершення. Обидва підходи мають як переваги, так і недоліки, які ми спробуємо коротко проаналізувати.

Головною перевагою інтроспективного експерименту вважається те, що він дає можливість отримати інформацію про особливості перебігу усіх етапів перекладацької діяльності – сприйняття інформації, її інтерпретації, формування образу (ментальної репрезентації), відбору/створення засобів перевтілення сформованого образу мовою перекладу. Недоліки інтроспекції чітко сформульовані В. Н. Комісаровим: «По-перше, важливі аспекти перекладацького процесу можуть не усвідомлюватися перекладачем. По-друге, протоколи таких експериментів відбивають дещо штучний різновид перекладу – письмовий переклад, який попередньо виконується в усній формі» [Комиссаров 1999(б): 14]. Не зовсім погоджуючись із зауваженням стосовно «штучності» досліджуваного явища, адже всі експерименти з моделювання дійсності можуть вважатися тією чи іншою мірою штучними, ми повністю поділяємо точку зору вченого на неможливість «запротоколювати» перекладачем усі свої думки. Аналогічної думки П. Куссмаул, який заявляє: «Оскільки переклад у своїй сутності є лінгвістичним процесом, вербалізації екстерналізують лінгвістично структуровану інформацію, доступну у короткотерміновій пам'яті. Більшість критичних зауважень, спрямованих проти інформації, отриманої в ході міркування вголос, відноситься до тих когнітивних операцій, в яких вербалізації мають піддаватися невербальні процеси» [Kussmaul 1995: 180]. Іншим

аргументом проти інтроспективної методики дослідження є те, що «зі зростанням когнітивного навантаження, тобто тоді, коли суб'єкти глибоко замислюються, вони тяжіють до того, аби припиняти вербалізацію або надають неповну вербалізацію» [там само: 181]. Так само необхідно враховувати, що успішність здійснення експерименту значною мірою залежить від здатності перекладача «виражати свої лінгвістичні стратегії» [Lam 1994: 118]. Г. Гансен аналізує здатність до вербалізації власних думок перекладачів із дефектами мовлення, наприклад, заїканням. Його дослідження показує, що такий недолік не заважатиме людині стати гарним перекладачем, а її участь в експерименті може дати цікаві результати, адже інформант буде намагатися говорити обережно й виважено.

Послідовним противником інтроспекції у перекладознавстві виступає Ю. О. Сорокін, зауважуючи, що інтроспекція має рефлексивний характер, а рефлексія «майже завжди апостеріорна, запізнюючись на крок від динамічного фокусу уваги, який веде *Я* та всі його складові від однієї фізичної точки свого застосування до неминучої іншої» [Сорокін 2005: 44]. Інтроспективні експерименти є спробою раціоналізувати спонтанність та неусвідомленість нашої мовленнєвої поведінки, між фактами якої не існує розривів, достатніх для здійснення рефлексивних маніпуляцій. З цього виводиться наслідок стосовно неефективності рефлексії, метою якої є фіксація процесу перекладу, «оскільки ми погано розуміємо, що ми все ж таки робимо як люди, які говорять та пишуть, і ще гірше розуміємо свої перекладацькі дії»; до того ж «їх обмірковування деструктивно: вони існують у сфері образотворення, нерідко позаслівного та синестезичного», а «рефлексія – у сфері мислетворення – аналітичного, а отже й нецілісного» [там само].

Втім, незважаючи на доволі серйозні зауваження, інтроспективні методики на сьогодні продовжують вважатися одним із найдієвіших експериментальних засобів вивчення перекладу як діяльності, а твердження такого авторитетного психолінгвіста, як Г. Крінгс, про те, що «міркування уголос під час перекладу є майже природним видом діяльності» [Krings 1987: 166], підкріплюється припущенням про те, що переклад у своїх природних умовах часто

супроводжується т. зв. «внутрішнім мовленням», за своєю сутністю надзвичайно схожим з експериментальною інтроспективною вербалізацією.

Перейдемо до ретроспективних методик, головним недоліком яких вважається те, що, аналізуючи перебіг процесу перекладу *після* його завершення, перекладач-інформант тяжіє до того, аби викривляти свої спостереження [Hansen 2006: 7]. Таке викривлення може мати як підсвідомий, так і усвідомлений характер. Останнє трапляється тоді, коли інформант фіксує тільки те, що він вважає релевантним меті та завданням експерименту, через що «його свідчення можуть виявитися дуже неповними» [Göpferich 2009: 172].

Також вважається, що в ході ретроспективних вербальних звітів перекладач *глобальніше*, ніж у ході інтроспективних міркувань уголос, усвідомлює такі чинники, як функціональна скерованість перекладу, очікування реципієнтів та свої власні стратегії і, відповідно, має можливість чіткіше їх сформулювати [Rambæk 2004: 8]. Дж. Фрейзер також підтверджує, що «негайна ретроспекція дозволяє отримати більш структурований та виважений звіт порівняно з міркуванням уголос, яке радше концентрується на подоланні особистих труднощів по мірі їх виникнення» [Fraser 1996: 68]. Дослідниця доходить висновку, що ретроспекція, на відміну від паралельного обмірковування, дає краще усвідомлення загальних стратегій перекладача та/або крос-культурних аспектів перекладу.

Таким чином, огляд існуючих підходів до експериментальних методик у сучасному перекладознавстві дав нам можливість не тільки типологізувати їх, визначивши головні достоїнства та недоліки окремих різновидів, а й припустити, що для вивчення творчих механізмів перекладу та креативних здібностей перекладача може бути використаний, залежно від сформульованої мети, як інтроспективний, так і ретроспективний експеримент. Результати огляду представлені на рисунку 6.

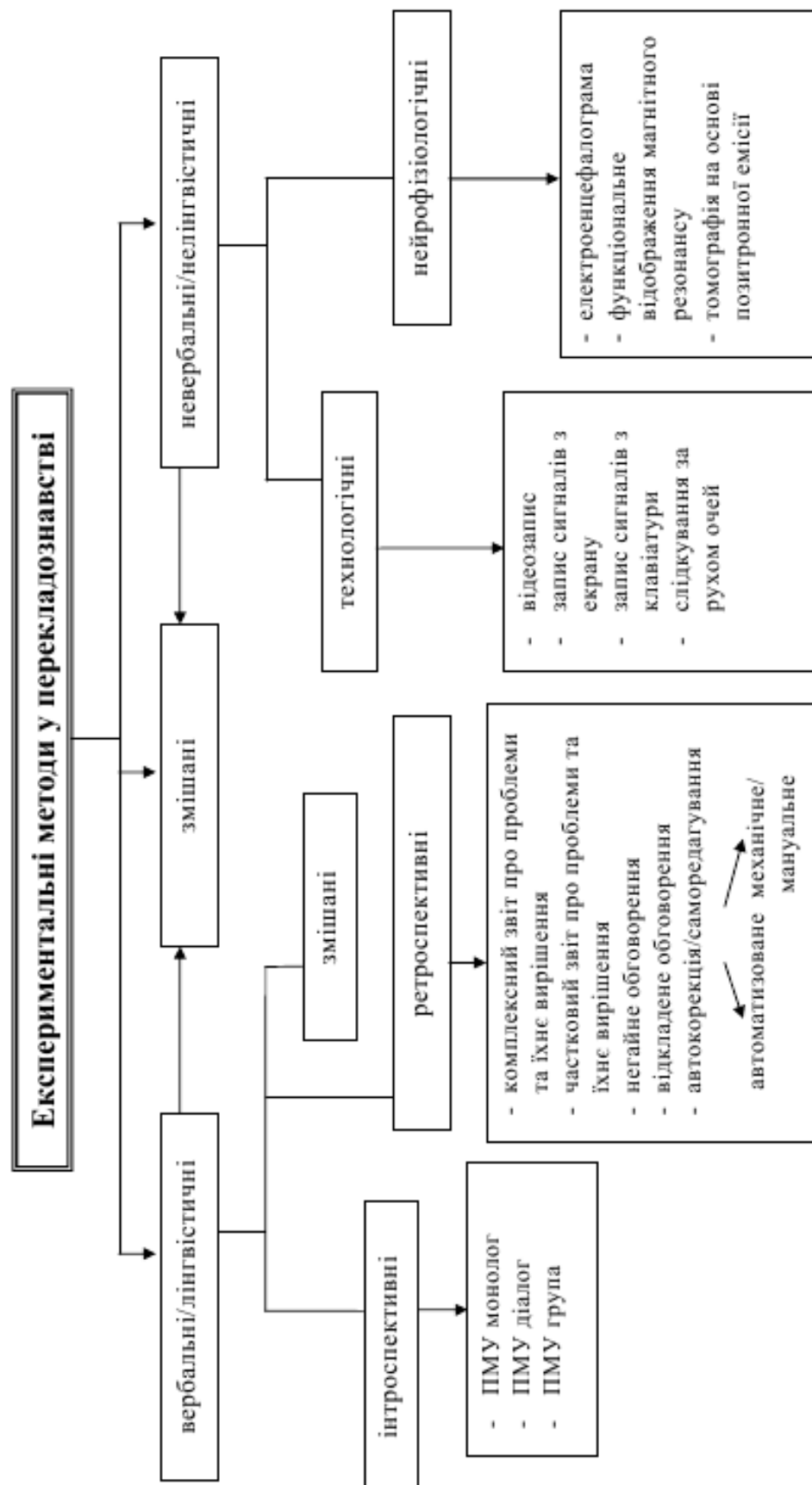


Рис. 6. Експериментальні методи у перекладознавстві

Для вивчення творчої специфіки перебігу номінативної діяльності у перекладі ми розробили і провели ретроспективний двохфазовий експеримент, опис та аналіз результатів якого пропонується у наступних підрозділах.

4.3.2. Опис проведеного експерименту

Головним чинником у розробці структури експерименту виступила його мета – розкрити творчу природу перекладацької номінації як форми перебігу перекладу як діяльності. Ще однією важливою обставиною стало те, що серед розмаїття перекладацьких рішень, здійснюваних у ході перекладу будь-якого тексту, нашу увагу привертали лише ті, що пов'язані з номінативною діяльністю перекладача. Для цього було потрібно створити для учасників експерименту умови, сприятливі для здійснення саме цієї операції, підібравши текст із достатньою кількістю номінативних лакун.

Матеріал експерименту. Проаналізувавши різні типи безеквівалентних одиниць, ми зупинили свій вибір на лексичному нонсенсі з наступних міркувань. По-перше, лексичний нонсенс характеризується ускладненістю інтерпретації внаслідок невизначеної референції та семантичної неоднозначності (*semantic ambiguity*), через які різні форми нонсенсу можуть гіпотетично продукувати необмежену кількість інтерпретацій, а отже, й варіантів перекладу, що є надзвичайно важливим в аспекті дослідження механізмів перекладацької креативності. По-друге, внаслідок вже згаданих властивостей нонсенсу, перекладацька свідомість може взагалі не згенерувати більш-менш чіткої вербальної репрезентації, створюючи передумови для когнітивного дисонансу та комунікативної невдачі, але й водночас активізуючи креативні механізми її подолання. По-третє, нонсенс, як правило, не обтяжений культурними конотаціями, які б відволікали увагу учасників експерименту від виконання власне номінативного завдання, скеровуючи її, натомість, у русло етнокультурної взаємодії [Oregero www].

Матеріалом для перекладацького/перекладознавчого експерименту виступив вірш англійського поета – автора комічних віршів для дітей

С. Міллігана (літературний псевдонім Т. Алана) *“Itchy Koo Land”*. Як згадує сам автор, він завжди уважно спостерігав за тим, як розмовляють діти, записував утворені ними слова або неочікувані інтерпретації незнайомих ним слів, аби використати їх пізніше у своїй творчості. З одного боку, «мова та стиль творів С. Міллігана відрізняється від його колег та попередників. Творчість Міллігана заснована на наслідуванні світосприйняття та світовідчуття маленьких дітей та на тонкому знанні дитячої психології» [Беркнер 2002: 90]. Але з іншого, вірш так само адресований і дорослому читачеві, тому що «в ньому відчувається ностальгія за безтурботним дитинством» [там само: 91]. За принципом комунікативно-функціональної еквівалентності цей чинник має бути обов’язково врахований при перекладі – для визначення вектору розгортання прагматичної адекватності: аби створити переклад як вторинне комунікативне повідомлення, перекладачу варто відчутти те комунікативне середовище, в якому укорінений текст оригіналу, так званий «комунікативний простір» [Гаспаров 1996: 295], що має бути ретельно відтворений для реципієнта перекладу.

Вважається, що вірш був написаний після того, як автор почув фразу своєї семирічної дочки Сайлі *“I wish I was in Itchy Koo Lan”*. Наведемо текст віршу цілком:

*I wish I were in **Itchy Koo Land**,
With a little piece of string
I'd tie a little bell on it
Ting-a-ling-a-ling!
I wish I were in Itchy Koo Land,
A penny in the bank
I'd draw it out and spend it all
Swank! Swank! Swank!
I wish I were in Itchy Koo Land,
A pot of purple paint
I'd paint myself from head to foot
And make poor mummy faint*

*I wish I were in Itchy Koo Land,
Where adults never ever
And children live for ever*

Ying tong iddle I Po (Milligan, A Children's Treasury of Milligan, p. 25)

Контрольними елементами лексичного нонсенсу в цьому вірші є квазилексеми (1) *Itchy Koo Lan* та (2) *Ying tong iddle I Po*, а також оноματοпоетичні утворення (3) *Ting-a-ling-a-ling* та (4) *Swank*. Хоча лексема *Swank* і збігається за формою з узуальною одиницею англійської мови, в контексті вона, на нашу думку, реалізує оказіональне звуконаслідувальне значення. Ми намагалися з'ясувати, як відбуватиметься приписування значення контрольним лексемам учасниками експерименту (що є проявом «внутрішньої» креативності перекладача) і які відповідники будуть створені/використані для їх відтворення мовою перекладу (що є проявом «зовнішньої» креативності перекладача).

Важливим фактом є те, що твори С. Міллігана взагалі не перекладалися українською мовою. Це певною мірою гарантує звільнення учасників експерименту від вторинних перекладацьких впливів.

Учасники експерименту. Для участі в експерименті були залучені 72 студенти 4–5 курсів перекладацького відділення факультету іноземних мов Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Визначимо принципи, за якими відбувався відбір інформантів.

П. Куссмаул та С. Тіркконен-Кондіт [Kussmaul 1995] поділяють інформантів, що зазвичай беруть участь у психолінгвістичних та дидактичних перекладацьких/перекладознавчих експериментах, на три категорії: *непрофесійні*, *напівпрофесійні* та *професійні*. Непрофесійними інформантами вважаються особи, що вивчають іноземну мову, але не з професійною метою, а отже, перебувають на початкових етапах формування іншомовної компетенції. Напівпрофесійними інформантами називають студентів старших курсів спеціалізованих відділень/факультетів вищих навчальних закладів, які вивчають іноземну мову з професійною метою й, відповідно, мають середній або високий

рівень іншомовної компетенції. До професійних інформантів мають бути віднесені практикуючі перекладачі, які мають певний досвід (як правило, від 5–7 років) роботи з текстами обраної тематики і високий рівень іншомовної компетенції. Очевидно, що розподіл на ці групи є доволі відносним, адже особа, яка вивчає мову не з професійною метою, може мати високий рівень іншомовної компетенції, так само як і студент, формальна освіта якого ще не завершена, може мати солідний досвід професійного перекладача. Тим не менш, наведена класифікація на сьогоднішній день вважається найкращою й загальноприйнятою (див., наприклад: [Bernardini 2001, Hansen 2006, Kussmaul 1995, Rambaek 2004 та інші]). Таким чином, учасники проведеного нами експерименту належать до категорії напівпрофесійних інформантів, які, на думку багатьох дослідників, найкраще підходять для проведення психолінгвістичних експериментів. Їхньою головною перевагою є те, що за наявності високого рівня мовної компетенції та сформованості навичок перекладацької діяльності, вони, як правило, не мають значного професійного досвіду, який міг би певним чином автоматизувати або стереотипізувати перекладацькі дії, що могло б негативно відбитися на перебігу та результаті експерименту. З цього приводу С. Бернардіні зазначає, що «перекладачі-напівпрофесіонали демонструють глибшу й ширшу обробку даних порівняно як з професіоналами, так і з непрофесіоналами. Це може відбуватися внаслідок того, що вони добре усвідомлюють наявні проблеми, але ще не автоматизували необхідні для їх вирішення стратегії» [Bernardini 2004].

На користь напівпрофесійних інформантів додатково можна навести такі аргументи:

– **психологічна гнучкість/готовність виконувати поставлені завдання.** Для студентської аудиторії, відкритої для експериментів вже в силу свого віку та статусу, прохання викладача перекласти текст та прокоментувати окремі аспекти своєї діяльності сприймається досить природно, фактично, як ще один компонент професійної підготовки, свого роду гра. Хоча важливу роль тут відіграє чинник довіри й уміння експериментатора-викладача забезпечити комфортну та сприятливу атмосферу під час виконання експерименту. Для нас

цікаво було знайти підтвердження власним спостереженням в роботі одного з піонерів дослідницької ретроспекції у перекладознавстві Д. Жилья, який так описує свій перший дослідницький досвід зі студентами: «Після збентеження стосовно того, що саме їм треба писати і чому вони мають це писати (таку ж саму реакцію я пізніше спостерігав у кожній новій групі студентів, з якими починав працювати), студенти зрозуміли принцип роботи і погодилися з ним; безпосередні коментарі, отримані від них за всі ці роки, а також опосередковані відгуки, отримані через інших викладачів, з якими вони спілкувалися, дозволяють припустити, що студентам подобається така діяльність» [Gile 2004: 3];

– **можливість працювати з великою кількістю інформантів.** Надійність та успішність будь-якого експерименту напряду залежать від кількості залучених до нього інформантів. У випадку з напівпрофесіоналами кількість залучених осіб фактично дорівнює кількості студентів у групі/відділенні/факультеті тощо. Таким чином, зникає потреба додаткового пошуку та залучення інформантів;

– **гомогенність вибірки.** Маючи справу зі студентами, які навчаються на одному курсі, керівник експерименту може бути впевнений у тому, що його учасники, по-перше, мають приблизно однаковий рівень іншомовної та професійної перекладацької компетенції та, по-друге, потенційно поділяють деякі інші характеристики, що можуть виявитися релевантними меті та завданням експерименту. Мається на увазі те, що вони належать до однієї вікової групи, мають спільні інтереси та захоплення, схожий рівень інтелектуального і культурного розвитку тощо;

– **валідність отриманих результатів.** Фактично валідність отриманих у напівпрофесійних перекладачів даних забезпечується сукупністю попередньо наведених аргументів. На додачу до цього такі дослідники, як Д. Жиль [Gile 2004] та Г. Гансен [Hansen 2006], вважають, що результати, отримані під час опитування напівпрофесійних інформантів, можна вважати цілком достовірними, якщо проведення експерименту не супроводжується

обмеженнями, які могли би вплинути на достовірність свідчень, такими, наприклад, як обмеження часу чи довідникових ресурсів. Поставити під сумнів достовірність отриманих результатів можуть також невірно або нечітко сформульовані завдання. Отже, перейдемо до аналізу структури експерименту.

Структура експерименту. Розробляючи свій власний експеримент, ми спиралися на деякі вже існуючі методики, про які треба сказати детальніше. Це, по-перше, **методика комплексного звіту про проблеми та їх вирішення**, скорочено КЗПВ (в англійському варіанті – *Integrated Problem and Decision Reporting* або *IPDR*), започаткована Д. Жилем ще у 1979 році. Первинно КЗПВ запроваджувався як дидактична експериментальна методика, розрахована на покращення підготовки перекладачів, що давала викладачу можливість оцінити студентські успіхи, а студенту – більш осмислено підходити до виконання перекладу, зокрема, на основі вироблення усвідомлених стратегій. Розроблена Д. Жилем методологія контролю дозволяє студентам краще усвідомити творчий характер перекладацької діяльності та навчити їх підходити до виконання поставлених завдань і вирішення виникаючих у зв'язку з цим проблем не механістично, а непересічно й креативно: «КЗПВ матеріалізує ідею про те, що переклад далекий від автоматизму і що він вимагає розмірковувань та прийняття рішень. Безумовно, така інтелектуальна обробка відбувається до певної міри незалежно від процедури звітування, але вимога подавати систематичні звіти про перебіг обробки інформації заохочує студентів не тільки займатися нею і далі, а й підкреслює її вагомість» [Gile 2004: 6]. І далі: «КЗПВ надає переконливі свідчення про можливість навчити студентів досить швидко відмовитися від послівного, бездумного перекладу та повернутися до аналізу й переформулювання» [там само: 10].

З часом набув очевидності не тільки дидактичний, а й дослідницький потенціал КЗПВ, який ми і спробували використати. Для цього були зроблені деякі важливі уточнення. Перше з них полягало в тому, що інформантам було необхідно звітувати не про всі проблеми, що в них виникали, а тільки про ті, які пов'язані з відтворенням контрольних одиниць. Друге уточнення стосувалося

часу подання звіту. Ми намагалися максимально наблизити його до виконання самого перекладу, як це і передбачено оригінальною методикою, але через велику кількість учасників, спілкування з якими здійснювалося електронною поштою, це не завжди було можливо. Таким чином, здійснений нами експеримент може бути охарактеризований як **частковий відкладений звіт про проблеми та їх вирішення**, або **ЧВЗПВ**.

Експеримент здійснювався у два етапи: (1) переклад; (2) укладання та подання звіту. Проаналізуємо окремо ці етапи.

1. На етапі перекладу студенти отримали завдання перекласти вірш С. Міллігана українською мовою і надіслати свій переклад електронною поштою керівникові експерименту. Жодних вимог до перекладу не висувалося, не йшлося навіть про обов'язкове відтворення твору у віршованій формі або збереженні будь-яких інших структурних особливостей оригіналу (таких, наприклад, як розмір). На нашу думку, будь-які вихідні обмеження на цьому етапі потенційно могли б спричинити обмеження перекладацької креативності та/або сконцентрувати надмірну увагу інформантів на контрольних одиницях. Отримання керівником експерименту перекладу автоматично запускало другий етап експерименту.

2. На етапі укладання та подання звіту кожен інформант, який виконав переклад твору, отримував наступне завдання, текст якого ми наводимо повністю: «Шановний друже! Дякуємо за виконаний переклад і просимо допомогти у проведенні дослідження. Для цього спробуйте обґрунтувати і викласти у письмовій формі свої думки стосовно перекладу наступних компонентів нонсенсу з віршу С. Міллігана: (1) *Itchy Koo Land*; (2) *Ting-a-ling-a-ling*; (3) *Swank! Swank! Swank!*; (4) *Ying tong idle I Po*. Ви можете викласти інформацію у довільній формі, написати, наприклад, про те, як Ви тлумачили значення цих одиниць, чи виникали у Вас при цьому якісь асоціації, чи користувалися Ви словниками або іншими довідковими джерелами тощо. Чим більш розгорнутою буде Ваша відповідь, тим краще. Заздалегідь дякуємо за допомогу!». Як можна побачити, текст завдання був укладений таким чином,

аби, по-перше, викликати довіру інформантів та викликати в них почуття значущості щодо отриманого завдання і, по-друге, в максимально доступній формі пояснити їм, що саме потрібно зробити.

Необхідно зазначити, що коментар надали не всі учасники першого етапу: на 72 переклади ми отримали 25 звітів (35 %). Такий стан речей є доволі типовим, про що й попереджає Д. Жиль: «Через те, що студенти не розуміють повністю, як працює [експериментальна] система, зазвичай потрібен час, аби досягти повної згоди. Деякі студенти не розуміють, про що писати у звіті, незважаючи на отримані інструкції, інші просто ігнорують прохання подати звіт, на щастя, завжди існує достатня кількість студентів, які розуміють, чого від них вимагають і згодні надати необхідну інформацію» [там само: 7]. Для отримання інформації, що нас цікавить, з перекладів студентів, які не подали звітів, ми використали метод інференції інформації.

Здійснюючи аналіз виконаних учасниками експерименту перекладів та наданих ними звітів, його керівник намагається отримати дані, заявлені в меті експерименту. У нашому випадку це інформація про ті особливості перебігу акту перекладацької номінації, які визначають його творчу природу. Паралельно ми намагалися з'ясувати, які чинники перешкоджали здійсненню перекладачем номінативного акту.

4.3.3. Аналіз отриманих даних

Квазілексема *Itchy Koo Land* має у своєму складі три компоненти. Наявність узуального компоненту *Land* (земля, країна) підштовхнула усіх інтерпретаторів до припущення, що мова йде про назву фантастичної країни. До того ж, більшість опитуваних звернули увагу на те, що всі компоненти квазілексеми написані з великої літери, як і має бути в топонімів. Нарешті, певну роль зіграла наявність низки узуальних топонімів, у складі яких присутня в тій або іншій формі германська основа *land*, на кшталт: *Greenland* – «Гренландія», *Finland* – «Фінляндія», *Holland* – «Голландія» тощо. На підтвердження цього припущення наведемо два звіти: Звіт № 9: «Під час перекладу цієї одиниці в мене навіть не

виникло жодного здогаду стосовно відповідника в українській мові. Звичайно, переклад кожної складової не дав бажаних результатів. Але слово *Land* підказує, що мова йде про казкову країну. Тому я вирішила перекласти його, як перекладають власні назви “країна Ітчіку”»; звіт № 16: «За компонентом *land* та змістом видно, що це назва уявної країни. Спочатку я переклала цей компонент, але згодом вирішила залишити його у початковій формі для кращого звучання вірша. Щодо перших двох слів: *Itchy* – “сверблячка” або “лоскіт” та *Koo* – “ку” – вони не мають певного значення. Я вважаю, що в даному вірші можна використати взагалі будь-яку назву, вигадати “країну Лоскоту” або “Веселощів”, “Жартів”».

Наслідком такої інтерпретації стало створення повних транскодованих відповідників або часткових транскодованих відповідників (напівкальок). Розглянемо варіанти повного транскодування, запропоновані учасниками експерименту. Використання цієї стратегії, зокрема, свідчить про наявність у студентів теоретичних знань стосовно відтворення у перекладі іншомовних власних назв різних типів. Наприклад, звіт № 22: «Ми знаємо, що назви країн не перекладаються»; або звіт № 12 «*Itchy Koo Land* – назва казкової країни, оскільки в дійсності вона не існує, ми вдаємося до транскрибування – “Ітчікуланд”». Іншою причиною є нездатність інформанта адекватно інтерпретувати одиницю та створити її більш-менш цілісну ментальну репрезентацію. Наприклад, звіт № 6: «При перекладі назви *Itchy Koo Land* я, не знайшовши відповідника до жодної зі складових цієї назви, передала лише її звучання».

Нами були зафіксовані випадки, коли інформанти намагалися інтерпретувати окремі компоненти у складі одиниці, але мали проблеми із суміщенням отриманих значень на когнітивному рівні. Образно кажучи, окремі шматочки мозаїки сенсів не сформували цілісної концептуальної картинки. Наприклад, звіт № 5: «Я переклала цей компонент транслітерацією. Якщо перекладати окремі компоненти, то *itchy* – це “свербіж”; *Koo* – неначе зозуля кує. Отже, буде дуже складно передати значення цих слів та потім використати у

вірші»; звіт № 7: «Назву країни вирішила залишити оригінальну, бо при перекладі словами української мови втрачено б відчуття чогось казкового»; звіт № 23: «Я не знала, як перекласти таку назву, адже якщо перекладати ці слова окремо, то вони взагалі не поєднуються, наприклад, *itchy* – це те, що свербить, а як тоді земля може бути такою, що свербить?».

Транскодовані варіанти різняться між собою, серед них є як транслітерації («Ітчикуленд», «Ітчікуленд», «Ітчі Ку»), так і транскрипції («Ічкуленд», «Іч-Ку-Ленд», «Іч Ку Ленд», «Ічкулен», «Ітчкулен»). Розглядаючи варіативність транскодованих форм онімів (див. підрозділ 2.3.5), ми висловлюємо припущення, що однією з її причин є евфонія, яка змушує кожного окремого перекладача прилаштовувати звучання створюваної ним одиниці не тільки до вимог благозвучності приймаючої мови, а й до вимог (часто усвідомлюваних лише на інтуїтивному рівні) індивідуальної рецепції. Це припущення підтверджується звітом № 14: «При перекладі назви вигаданої країни я вважала за потрібне використати адаптовану транслітерацію, яка частіше за все використовується при перекладі іншомовних власних назв. Також я переклала *Ітчкуленд* саме таким чином, тому що, на мій погляд, така назва країни добре сприймається на слух».

Наведені реакції є цікавими, оскільки містять елементи покомпонентної інтерпретації та аналізу контексту, що є ознакою творчості у процесі перекладу вихідної одиниці учасниками експерименту, але значно цікавішими в плані використання креативних стратегій є для нас частково транскодовані відповідники (напівкальки). Учасники експерименту, які вдалися до цього способу, передусім намагалися передати у своїх коментарях ті асоціації, які у них виникали в ході перекладу. Переважно асоціації стосувалися компоненту *Itchy*, який за формою збігається з англійським прикметником *itchy* («такий, що викликає сверблячку; що свербить» [Lingvo]). Можна припустити, що «вписати» таке значення у назву топоніму доволі складно, тим ціннішими для нас є свідчення творчої когнітивної обробки ситуації інформантами. Наприклад, звіт № 10: «Значення слова *itchy* подивилася у словнику – щось на кшталт “той, що

викликає свербіж». Звідси пішла асоціація “той, що не всидить на одному місці”. З’явилося питання: “Як це виразити коротше?” Так з’явилося слово “жвавий”. *Koo* асоціювалося з “ку-ку” і з чимось дитячим, так в назві країни з’явилися діти».

Про дійсно безмежний асоціативний потенціал людини (у зв’язку з цим пригадується твердження про те, що будь-яка людина в принципі здатна асоціювати будь-що з будь-чим іншим [Aitchison 1996]) свідчать одразу декілька звітів: звіт № 15: «*Itchy Koo Land* – земля диваків, де дітям можна чухатися, замість митися. В мене виникла ще асоціація з далекою землею: “Тмутаракань” – глухомань, до якої не так вже й легко потрапити. Всі про неї чули, але де вона і як туди дістатися, знають не всі. Можлива паралель із давнім містом з подібною назвою»; звіт № 8: «Спочатку я згадала мультсеріал Сімпсони, бо там згадувався інший мультик, який називався “Чух і Сверблячка” (*Itchy and Scratchy*), потім подумала про те, що люблять діти і де б вони хотіли жити, якась недовга назва – у “Чудомісті”».

Шляхом інференції доходимо висновку, що схожі асоціації лежать в основі таких креативних відповідників, як «Земля Ку, що Зудить» та «Країна Сверблячих Ку». На окрему увагу заслуговують варіанти «Чухраїна» (утворений шляхом контамінації з фрагментів слів «чухатися» та «країна») і «Бажандія» (утворений шляхом контамінації з фрагментів слів «бажання» та назв країн на «-ландія»). Використання цього складного способу словотвору є креативним актом само по собі (плодом лінгвокреативного мислення) і тим більше у перекладі, коли вступають в дію обмежувальні чинники, пов’язані зі специфікою приймаючої мови у її зіставленні з вихідною.

Іншими частково транскодованими відповідниками (напівкальками) є такі: «Країна Ічі Ку», «Країна Ічіку», «Острів Ічіку», «Землі Ку», «чудова країна, із назвою дивною Ку», «земля Ітчі-Ку».

Відмінну стратегію спостерігаємо у випадках, коли відповідники створювалися інформантами на основі узуальних одиниць мови перекладу. Головним недоліком такого способу є те, що через його вживання часто

втрачається вихідна оказіональна форма, яка є носієм нонсенсу і, як наслідок, знижується ступінь прагматичної адекватності перекладу.

Обираючи такий спосіб перекладу, учасники експерименту, за їх власними словами, керувалися тим образом, що створює у свідомості перша строфа оригіналу, оскільки «при сприйнятті та розумінні [мовлення] людина засвоює смисл ідеї й поняття, а не самі слова, але ... це засвоєння можливе лише тому, що формування поняття вже пройшло вербальний етап, що воно сформувалося на основі слова» [Виноградов 2001: 31]. Ретроспективне опитування у більшості випадків продемонструвало складність і в певному сенсі гештальтність цього образу, складові якого більшість респондентів ідентифікували такими концептами, як КАЗКА, ЧАРІВНІСТЬ, МРІЯ, ДИТИНСТВО, СУМ, БАЖАННЯ.

Оскільки в кожному окремому перекладацькому акті номінації в основу словотворення закладається один мотиватор, це призвело до створення низки таких відповідників, як: «казка» («У казку я потрапити хотів», «Якби я жив у казці» тощо), «чарівна казка» («Мої думки у тій чарівній казці»), «країна казок» («Якби я жив у країні казок»), «країна мрій» («Хотілося б пожити у Країні Мрій», «Якби ж я був в країні нездійснених мрій» тощо), «дивна країна» («На жаль, я не народився у дивній країні»), «чудернацька країна» («У чудернацькій країні / Ходила я би скрізь»), «Чудодивокрай» («Якби пожити в Чудодивокраї»), «країна дитинства» («Мрію жити в країні Дитинства»), «Чудомісто» («Я хотів би жити у Чудомісті»), «Королівство Див» («Якби ж потрапити до Королівства Див»), «країна бажань» («Я би хотіла бути у країні бажань»), «країна Жвавих Дітлахів» («В країну Жвавих Дітлахів / Я взяв би той дзвіночок»). У двох перекладачів асоціативний ряд ускладнений національно-етнічним компонентом, про що свідчить додавання етноспецифічних лексем-реалій: японських («Якби я був на острові *Кабуки*») та російських («Чому я не в країні *Люлі-Люлі*»).

Проаналізуємо міркування інформантів, які визначили стратегію вибору узуальних українських елементів для створення адекватного номінативного знака. На відміну від перекладів частково транскодованими відповідниками,

асоціативна основа номінативного акту перекладача тут формується не за рахунок інтерпретації складових нонсенсної одиниці, а за рахунок інтерпретації контексту – від строфи до всього вірша. Підтвердженням цьому виступають наступні коментарі: Звіт № 3: «стосовно *Itchy Koo Land*, дослівного перекладу тут не вийшло, а коли прочитала вірша до кінця, то виникли асоціації, що це якась чудесна та безтурботна країна, де всі щасливі. Ось так вона й перетворилася на ‘чудову країну’»; звіт № 25: «*Itchy Koo Land* – “країна мрій”; я використала такий спосіб перекладу тому, що цей вірш орієнтовано на дитячу аудиторію, і саме такий варіант перекладу для них буде більш зрозумілим та наочним».

Проаналізуємо переклад звуконаслідувальної одиниці *Ting-a-ling-a-ling*, яка, вочевидь, є імітацією звуку маленького дзвоника, про що свідчать контекстуальні маркери (*I'd tie a **little bell** on it / Ting-a-ling-a-ling!*) та значення узуального компоненту «*ting*» (також «*tinkle*») у складі інновації – (1) «дзенькіт дзвоника»; (2) «брязкання, бряжчання» [Lingvo]. Саме так інтерпретували вихідну одиницю більшість учасників експерименту, запропонувавши наближені до української звуконаслідувальної традиції варіанти перекладу: «дзинь-дзинь»; «тінь-тілі-лінь», «бом-бом»; «тілі-тілі»; «тінь-ді-лінь-тінь-ді-лінь»; «дзинь-дзинь», «тінь-ділінь-тінь-ділінь»; «дзинь-дзилинь», «дилинь»; «тілінь-тілінь-тілінь»; «тілінь-ділінь-ділінь»; «дзинь-дзинь-дзилинь-цинь-ці»; «день-дзень»; «тінь-ті-лінь-тілінь»; «тін-ді-лінді»; «ділінь-ділінь-ділінь»; «дін-дон», «дзінь-цок-дзінь-цок-дзінь-цок», «тінь-ті-лінь», «тин-лин-лин» тощо. Наявність такого розмаїття варіантів перекладу є важливою у двох аспектах: по-перше, вона свідчить про творчий характер перекладу внаслідок варіативності перекладацького вибору; по-друге, вказує на специфіку номінативного акту, в ході якого перекладач міксує узуальні та okazіональні елементи, здійснює словотвірні операції, керуючись не тільки стереотипними, а й власними уявленнями про той або інший звук, а також враховуючи контекстуальні вимоги. Наприклад, звіт № 11: «Взагалі-то, *Ting-a-ling-a-ling* – це звуконаслідування. Тобто у першому куплеті автор пише про те, як він знаходить мотузку і

прив'язує до неї дзвіночок. Можна зробити висновок, що в останньому рядку він намагається відтворити звук дзвону цього дзвіночка. В українській мові такий звук можна передати словами “дзинь”, “дзень”, “дін”, “ділін” тощо. Я вибрала “Дін-ділін-ділін”, тому що ці звуки найбільш схожі на англійські *Ting-a-ling-a-ling*».

Низка інформантів підтверджують той очевидний факт, що у поетичному дискурсі рима може стати вирішальним чинником на користь обрання тієї або іншої форми, в тому числі й такої, що не може вважатися конвенційною. Так, в одному з перекладів нестандартна з точки зору пересічного україномовного реципієнта оноματοпоетична формація на позначення дзенькоту «чок-чок-чок» зумовлена намаганням перекладача зримувати її з лексемою дзвіночОк з наголосом на останньому складі:

Якби я був у краї Ітчі Ку

І мав тонесеньку струну

*Я б прив'язав до неї **дзвіночок***

*І він звучав би **чок-чок-чок!***

В інших випадках нездатність підібрати риму змусила перекладачів вдаватися до трансформацій, замінюючи ономапоею відповідним дієсловом. Наприклад, звіт № 5: «Цей компонент відповідає нашому “дін-дон” чи “дін-дін”, оскільки саме ці звуки лунають, коли дзвонить дзвоник. Але я не змогла знайти риму, то просто вилучила цей рядок»; звіт № 9: «Переклад цього рядка не викликає труднощів, бо в українській мові можна підібрати певний відповідник, який буде означати звук дзвіночка. Але у моєму перекладі я використала заміну для збереження рими».

Нашу увагу привернув той факт, що творчий пошук перекладачів, які брали участь в експерименті, визначала усвідомленість ними цільової аудиторії вірша. Причому тут ми спостерігаємо дві протилежні позиції. Одні інформанти говорять про те, що ономапоея має значний дидактичний вплив на дитину як засіб зв'язку між реальним світом мовою й особистістю. Про це свідчить, наприклад, звіт № 16: «Передача звуків дзвоника та монет. Зазвичай такий метод

використовують для навчання дітей (е. г. яка тварина каже “му-му” – корова). На жаль, ніколи не зустрічала передачу на письмі звуків, які позначають брязкіт монет, наприклад, у кишені чи мішку, а звук дзвіночка переклала як “Дзінь-дзі-лінь”».

Згідно з іншою точкою зору, наявність нонсенсів у дитячій літературі взагалі і звуконаслідувань, зокрема, негативно впливає на усвідомлення художнього твору дитиною, в якій можуть виникнути труднощі з їх інтерпретацією. Прикладом є звіт № 3: «Таких компонентів, як *Ting-a-ling-a-ling; Swank! Swank! Swank! Ying tong idle I Po*, намагалася уникати, що, власне кажучи, врешті-решт у мене й вийшло. Чому уникати? Тому що, по-перше, ніколи не любила у віршах ці, вибачте, дурнуваті “дін-дон” й таке інше. Коли читаєш такий віршик дитині, як ти їй поясниш, що означають ці витвори? А вона, напевне, спитає». Складається враження, що авторка цього звіту схильна надмірно узагальнювати своє особисте негативне ставлення до літератури нонсенсу, хоча традиційно вважається, що така література особливо популярна саме серед дітей, які сприймають її не так, як дорослі, завдяки особливостям своєї психіки.

Низка респондентів обрали відповідниками ономатопоетичні дієслова, наприклад: «Я б невеликий дзвоник прив’язав / Та *дзеленчав*, та *дзеленчав*»; «Мотузку і дзвінок на ній, / Нехай би він *дзвенів*»; «Маленьку я би стрічку / На дзвоник почепив / *Дзилінкати* за смичку»; «Я б прив’язав до неї дзвоник, / Нехай собі *бриньчить*»; «То я б *дзвонив* ним кожен день / І зранку і уночі»; «На ній би мав я дзвіночок / Який *дзвенів* би без кінця» тощо. З метою збереження змісту така трансформація може вважатися цілком адекватною, проте втрата оказіональної ономатопоетичної форми нонсенсної лексеми збіднює експресивний потенціал вірша в перекладі за рахунок вилучення однієї з визначних особливостей ідіостилю автора оригіналу. Надані інформантами звіти доводять, що, усвідомлюючи потенційні втрати, перекладачі цілком свідомо йдуть на цей крок, керуючись важливішими, з їхньої точки зору, міркуваннями, зокрема, намаганням зберегти риму. Наприклад, звіт № 19: «*Ting-a-ling-a-ling* я

переклала, трохи змінивши при цьому зміст, тому що, на мою думку, мій переклад більше передає смисл. У моєму перекладі *ting-a-ling-a-ling* перекладене як “дзвонив тим дзвіночком весь день у серцях”, це останній рядок і переклад підходить для рими вірша і також передає функцію дзвіночка».

В окремих перекладах відтворення оказіональної оноματοпоетичної одиниці відбувалося на основі когнітивної трансформації зміни образу, в ході якої дзвін дзвоника поступався пісні/співу/приємним звукам/рухам/танцю тощо, наприклад: «З дзвіночками на ниточці / Ходив, *співав пісень*», «Я б пісні співав чарівні», «Із дзвоником гучним на тоненькій тканині / Яка насолода! *Яке піснопіння!*», «Дзвіночок гойдав би на ній, / А ще б *пісні співав*», «Аби мені там *заспівати*, / І цю радість *прославляти*», «Довкола бігати, *співати й танцювати*», «Маленький дзвоник повісити на ній / *Які приємні звуки!*», «Я б міг дзвіночок взяти / *Ходити з ним, гуляти*», «Я б завжди гуляв / і ніколи б її не відпускав», «І з кулькою на ниточці / По вулицях *ходити!*», «Із дзвоником на ниточці по вулицях *ходити!*».

Очевидно, когнітивне підґрунтя таких креативних трансформаційних зрушень у перекладі полягає у загальному налаштуванні перекладача не тільки на відтворення формальних елементів першотвору (нехай і таких промовистих та (ідіо)стилістично суттєвих, як лексичний нонсенс), що, по-перше, відповідає екстраверсійному перекладацькому типу (див. підрозділ 4.2), а по-друге, корелює з інформацією, наведеною у звітах інформантів. Наприклад, звіт № 24: «Перш за все, у мене виникали асоціації з дитинством, я намагалася уявити, як би я склала цей вірш рідною мовою, які емоції та почуття я хотіла б передати. Також я уявила внутрішній світ дитини, спробувала побачити світ її очима, уявити її мрії, адже світ дитини завжди повний яскравих барв та почуттів, радості та надій на щось краще у цьому житті».

Проаналізуємо переклад тричі відтвореної оноματοпоетичної форми *Swank! Swank! Swank!*, яка є складним об’єктом інтерпретації внаслідок наявності двох прошарків сенсу: по-перше, це імітація дзвону монет, а по-друге – натяк на те красиве життя, що можна отримати, «забравши з банку гроші», адже *swank* є

водночас узуальною лексемою з такими значеннями: (1) хвастощі, вихваляння; (2) шик [Lingvo]. Інференційний аналіз показує, що обидва сенси у приблизно рівній пропорції були вилучені учасниками експерименту та відтворені у їхніх перекладах окремо.

У низці випадків інформанти вдалися до відтворення оноματοпоетичної форми дзвону монет шляхом її адаптації до специфіки української артикуляційної бази, яка «попри можливість окремих фонологічних інтервенцій ... йде на будь-які зміни надзвичайно важко» [Царук 1998: 137]: «Я зніму їх в банку і усі розтрачу / *Звяк – звяк – звяк*», «Я б витратив на солодощі до чаю, / *Дзинь-дзилинь, дилинь*»; «Я витратив би все ущент / *Скрош! Скрош! Скрош!*»; «Я б зняв її і витратив / І тільки *дзинь, дзинь, дзинь*», «І мати мідяк / *Дзяк! Дзвяк! Дзвяк!*», «Намалював би гроші, їх зберігав у банку / *Дзінь-дзі-лінь!*», «*Дзень! Дзень! Дзень! Ось так!*», «Куплю цукерки й трьох котів / *Дзинь-дзинь-дзинь – монета!*». Аналізуючи звіти учасників експерименту, ми звернули увагу на те, що обрати звуконаслідувальну форму для брязкоту монет їм було важче, ніж форму для імітації дзвоника. Можлива причина криється у її відсутності у мовній картині світу українського перекладача, що вимагало від нього значніших творчих зусиль, аби згенерувати адекватний відповідник. Подібним же чином відсутність уявлення (образу) про звук монет змусила перекладачів відмовитися від створення okazіонального відповідника й обмежитися його узуальним аналогом, наприклад, звіт № 21: «*Swank! Swank! Swank! – щоб було чути їхній дзвін, я не знаю, як передати дзвін монет, тому при перекладі я так і написала – їх дзвін*».

У випадку з цією одиницею ми бачимо ширший, за дві попередні, діапазон перекладацьких інтерпретацій, що пов'язуємо з вищим ступенем її семантичної невизначеності. Дослідниця лексичного нонсенсу К. В. Вороніна виділяє «м'які» (більш сприятливі для розуміння) та «жорсткі» (надзвичайно ускладнені) форми нонсенсу, «в основі розподілу яких перебуває така онтологічна властивість, як *неоднозначність*, що, у свою чергу, поділяється на *бінарну* та *множинну*» [Вороніна 2012: 11]. Виходячи із запропонованої типології, можна віднести

Swank! Swank! Swank! до «жорсткіших» нонсенсів, намагаючись розтлумачити які «реципієнт часто змушений спиратися лише на фоносемантичний потенціал нонсенсної одиниці та на довільні асоціації, які викликає в нього лексема-нонсенс» [там само]. Подивимося, які інші варіанти перекладу були запропоновані учасниками нашого експерименту.

Деякі з них акцентували у своїх перекладах зміст, виражений у таких значеннях лексеми *swank*, як «хвастощі» та «вихваляння». На основі наданих інформантами звітів можна припустити, що вони намагалися у такий спосіб вербалізувати концепти МАРНОТРАТСТВО та ПОХВАЛЬБА, які сформувалися в їх свідомості внаслідок перцепції та інтерпретації як самої контрольної одиниці, так і її найближчого контексту. Прикладами виступають звіт № 5: «Беручи до уваги, що слово *swank* у розмовній англійській мові має значення “хизуватися”, мені здалося що дитина як раз і хизується тим, що може витратити усі свої гроші»; та звіт № 15: «*Swank! Swank! Swank!* – похвальба – за гроша накупити усього – це так по-дитячому безпосередньо».

Засобами об'єктивації концептів виступили різноманітні лексеми, в семантичному складі яких можна виділити семи, співвідносні з їхніми поняттєвими складниками, наприклад: «Я б взяв його і *витратив* увесь, / Гуляв би і гуляв», «Ото б я *шикував*, / напевно б *шикував!*», «*Купив* би я собі усе / *Не пожалів* ні центу», «І *витратив* я б її на *пустощі*: / То справжня розкіш для дитини», «Я б взяв їх всі та витрачав / І цим би *хизувався*»; «На пенні будь-що там купуй – / *Шикуй! Шикуй! Шикуй!*», «*Розтринькав* їх би й показав, / Як жити треба всім!», «То взяв би я готівки / Й *розтринькав* до копійки!», «Та витратив би їх усі / Такий ось я *хвалько*», «Витратив його б я так, / Як найсправніший *гультипака*», «І пенні у кармані мати, / Вволю *шикувати*», «Всі гроші б з банку я забрав! / *Наліво і направо* б їх *роздавав*», «Якби грошей багато мав / Мабуть, усі б я їх *програв*» тощо.

Цікавою, як на наш погляд, є спроба передати ідею марнотратства через оноματοпоетичну форму, що вдало поєднує два виділених прошарки змісту, наприклад: «То відразу ж на нього купила я б щось, ось так: / *Пишик-пишик-пишик*»,

«Пенні із банку / Я б витягнув та витратив на себе / *Шик!Шик!Шик!*», «Я виписав би чек та витратив його / *Шик! Шик! Шик! Шик!*».

В інших випадках об'єктом втілення у перекладі стало неконкретне, проте емоційно забарвлене позитивне враження від лексеми-нонсенсу. У звіті № 14 інформант досить вдало й детально намагається пояснити, як сформувалося це враження: «На мою думку, автор вірша за допомогою цих вигуків хотів поділитися легкими емоціями, які можуть виникати під час витрачання грошей. Показати всю любов до мрій. Мій переклад цього рядка був “Ось так! Ось так! Ось так!”. Пояснення у прикладі, наведеному далі. Коли батьки, чи то мати, чи то батько, просять своє маленьке дитя сказати або показати, як сильно дитина кохає їх, то маленький хлопчик чи маленька дівчина міцно обіймає батьків і каже “Ось так!”. Тобто при відчутті якогось дуже потужного емоціонального вибуху та бажанні висловити це за допомогою слів, але, як ми знаємо, під час емоційного збудження ми не завжди можемо знайти потрібні слова, ми використовуємо схожі вислови.

Вербалізація усвідомленого перекладачами емотивного змісту відбувалася за допомогою різноманітних узуальних та okazіональних засобів. Серед цих засобів можна окремо виділити вигуки, що становлять один із найяскравіших засобів емоційно-експресивного вираження комунікативного змісту. Заміна одиниці іншої лексичної групи у перекладі вигуком уможлиблюється здатністю останнього відтворювати емоційні або волюнтативні характеристики та стилістичні ознаки вихідної лексеми [Оришечко 2011]. Наприклад: «Яке щастя! / *Гей! Гей! Гей!*», «Та витратив їх всі / *Га! Га! Га!*», «І мав би пені в банку (без жодного нуля) / *Тра-ля-ля-ля-ля-ля-тра-ля-ля-ля-ля-ля!*», «Я би дістав тоді і витратив усі / *Ха-ха-ха-ха!*», «З банку б я дістав грошей, / Яке щастя! *Гей! Гей! Гей!*», «Зняв би усі гроші з рахунку / *Ку-ку-ку-ку-ку-ку-ку-ку-ку!*», «Мала б я купу грошей / *Еге-гей-еге-гей!*», «Й розтринькав їх геть чисто / *Ги-ги-ги ги-ги-ги-ги!*».

На прикладі контрольної одиниці *Swank! Swank! Swank!* також спробуємо пояснити механізм дії такого когнітивного викривлення/помилки, як *персоналізація*. Проблема когнітивних викривлень/помилки взагалі не

досліджувалася в аспекті перекладознавства, хоча різні типи перекладацьких помилок та/або зрушень образної цілісності першотвору можуть бути пояснені або принаймні зіставлені з відомими різновидами когнітивних викривлень/когнітивних помилок, під якими розуміють порушення логіки розумових процесів, які відбуваються при обробці інформації клієнтом; які часто призводять до нереалістичних оцінок ситуації [Бек 2002]. Той факт, що «викривлення образів, репрезентацій, структур, послідовностей є невід’ємною частиною людського мислення та мапування реальності» [Холл 2004: 122], доводить неминучість помилок та викривлень у ході здійснення будь-якої діяльності, в тому числі й перекладацької. Для нас цікавою є не проблема когнітивних викривлень/когнітивних помилок у перекладі сама по собі, а як бар’єр на шляху здійснення перекладацької творчості. У більшості випадків когнітивні викривлення/помилки перешкоджають реалізації креативного потенціалу перекладача через відсутність у нього відповідних навичок мислення або через недоречне їх використання. Втім, в окремих випадках когнітивні викривлення/помилки виконують адаптивну функцію, сприяючи більш ефективним діям або більш ефективним рішенням і оптимізуючи, таким чином, творчий аспект перекладу.

Одним із найбільш розповсюджених різновидів когнітивних викривлень/помилки є операція персоналізації – відношення індивіда до зовнішніх подій як до таких, що мають до нього відношення, коли насправді його немає [Бек 2002]. У проаналізованих в ході експерименту перекладах ознаки персоналізації з’являються там, де перекладачі пропонують функціональні еквіваленти, в яких виразно відбиваються риси їхньої індивідуальності. Учасники експерименту неначе екстраполюють описану автором ситуацію на себе, через що символами здійснення мрії про красиве життя для них виступають не абстрактне витрачання грошей, як в оригіналі, і не купування солодощів/цукерок/баранок/петард, що відповідає пересічному уявленню про типову дитячу мрію, а отримання у своє володіння популярних артефактів молодіжної субкультури, наприклад:

<i>Якби я був в країні мрій, Пішов би я на безліч дій. Якби грошей багато мав У казіно б я їх програв.</i>	<i>Якби жити в Ітчикуленді Мати в банку мільйон Взяти гроші та придбати Там айфон.</i>	<i>У чудернацькій країні Мала б я купу грошей Купила б собі Ламборджіні Еге-гей-еге-гей!</i>
--	--	--

Ще одна перекладацька помилка, яку хотілося б проаналізувати у зв'язку з контрольною одиницею *Swank! Swank! Swank!*, спричинена не когнітивними викривленнями/помилками мислення, а хибною інтерпретацією. Тим самим ми хотіли б продовжити обговорення того, як різні види помилок скеровують перекладацьку творчість. Нашу увагу привернув доволі неочікуваний варіант перекладу другої строфи вірша і, зокрема, контрольної одиниці в її складі:

Якби ж потрапити до Королівства Див!

Монетка, що у річці мерехтить,

Я б її витягла з води і витратила вмить!

Бульк! Бульк! Бульк!

Здивування викликав сам факт наявності у перекладі річки, з якої ліричний герой витягує монетку, не менш дивною здається й поява звуконаслідування *Бульк! Бульк! Бульк!*, яке є доречним там, де щось падає у воду, а не виймається з неї. Звіт, яким супроводжувався переклад, не тільки не прояснив ситуації, а навпаки, ще більше її заплутав: «*Swank! Swank! Swank!* – це теж звуконаслідування. Виходячи з того, що у другій строфі автор розповідає про те, як він знаходить у річці монетку й витягує її з води (виділено нами – О. Р.), я зробила висновок, що *Swank! Swank! Swank!* передає звук булькання води. Я гадаю, що слово “бульк” найкраще відтворює цей звук. Тож я перевела саме “Бульк! Бульк! Бульк!”».

Проаналізувавши ситуацію, ми припустили, що помилкову інтерпретацію спричинило друге словникове значення лексеми *bank* – «берег річки, мілина» [Lingvo], але більш цікавим є те, що помилка в інтерпретації одного слова породила низку подальших хибних асоціацій, очевидна абсурдність яких не стала, тим не менш, на заваді перекладу.

Проаналізуємо переклад останньої контрольної одиниці *Ying tong idle I Po*, що викликала найбільше ускладнень серед учасників експерименту внаслідок

своєї структурно-семантичної непрозорості та відсутності контекстуальних маркерів, які б сприяли її більш-менш вдалій інтерпретації. Треба зауважити, що поетична спадщина С. Міллігана просто-таки рясніє схожими нонсенсними квазилексемами, які значно ускладнюють роботу перекладача, що й підтвердив наш експеримент. Дивно, що ми зафіксували усього один випадок транскодування, яке за даних наших попередніх досліджень часто виступає зручним способом відтворення інновації, зміст якої не зовсім зрозумілий недосвідченому перекладачу [Ребрій 2007]:

*Якби я був у Ічколенді,
Куди дорослим дорога зась
Та де діти живуть вічно
Юнг-тонг-айдл-ай-по.*

За свідченням же самої перекладачки (звіт № 4), спонукальним мотивом такого рішення виступила її неспроможність інтерпретувати одиницю та сформувати у свідомості образ її референта.

Ще один відповідник можна вважати частково транскодованим (напівкалькою), адже транскрибування окремих складових у його складі сполучається з підбором узуальних відповідників для інших. Це звіт № 23: «*I Ying Tong Idle I Po* – “інь тун просто я по”. Подібна словосполука мені не зустрічалася, і я вирішила перекласти її просто, практично не міняючи нічого».

У низці випадків перекладачі намагалися утворити подібну до вихідної квазилексему на основі фонетичного нонсенсу, тобто специфічних наборів звуків, які виконують скоріше функцію милозвучного заповнювача рими, ніж повнозначного слова [Dolitsky 1998: 6], наприклад: «Трум-туру-ру-пу-пу», «Тінь-ділінь-тінь-ділінь», «Хей-по, хей-по, хей-по», «Тра-ля-ля, тра-ля-ля», «Дін дон трум пум пум», «Пуф-рі-ці-ця», «Тра-ля-ля, смакуй життя!», «Ю-ху, є діти і є я», «Тік-ток, тік-ток», «Парам-пам-тіл -тіль!», «Ля ля ля / який же я мрійник», «Де дорослих не побачиш, / Мон тон лаки пиш».

Складність тлумачення аналізованої контрольної одиниці підтверджується найбільшою кількістю варіантів її інтерпретації й водночас невизначеністю,

незавершеністю, неостаточною сформованістю вербалізованих образів. Більшість учасників експерименту зверталися до словникових та довідкових джерел з метою витлумачити хоч якийсь сенс нонсенсу. Тут можна виділити декілька підходів.

У межах першого підходу заради створення відповідника перекладачі спиралися на значення складових вихідної одиниці, що збігалися по формі з узуальними англійськими лексемами, такими як *idle* – «лінивий», *I* – «я» та *po* – «нічний горщик». Головна складність, з якою вони при цьому стикалися, полягала у концептуальній несумісності вилучених значень, які не бажали складатися у цілісний образ. Наприклад, звіт № 19: «Свій переклад я пояснюю тим, що, не знайшовши адекватного еквіваленту, я вирішила, що автор не вклав у ці слова особливого змісту і використав їх лише для гарного звучання вірша. При перекладі я дотримувалася слова *idle*, що означає: 1) лінивий; бездіяльний; 2) незайнятий, вільний; 3) марний, даремний. Тому у моєму перекладі ми відчуваємо вільність і бездіяльність, яка передається за допомогою слова “дитинство”»; звіт № 2: «*Ying tong Po* було перекладено як “Не зазнавав би суму я доволі”. Скориставшись словником, переклала слова окремо: *idle* – “ледарювати”, “байдикувати”. Нічого не робити – мрія будь-якої дитини і людини взагалі, всі бажають тільки розважатися. Решта компонентів були перекладено інтуїтивно згідно з приблизним змістом вірша».

Доволі неочікуваний напрямок формування асоціативних ланцюжків у ході тлумачення змісту нонсенсу пропонує перекладач у звіті № 15: «*Ying tong idle I Po* – можливо, такий лінивий, що ходить у нічний горщик». Звідси переклад – “діти роблять все, що хочуть / веселе життя – усі регочуть”».

В межах другого підходу заради створення відповідника перекладачі спиралися на фонові знання, які в них вже були, або які вони спеціально зібрали в ході експерименту. Процес збору фонових знань у перекладі зазвичай супроводжує інкубаційну фазу творчого акту [Nabokov 2000: 78–79]. Фонові знання стосувалися, наприклад, творчості С. Міллігана, який вже використовував формацію *Ying tong idle I Po* у пісні, записаній для телевізійного

шоу, сценаристом якого він був. Наприклад, звіт № 13: «*Ying tong idle I Po* – я дізналась, що це назва безглуздої пісні, або пісні-нісенітниці, тому вирішила перекласти фразу за власним бажанням» або звіт № 16: «Чесно кажучи, навіть не уявляю, що це словосполучення може означати. Навіть текст пісні *The Ying Tong Song* (written by Spike Milligan) не наштовхнув на жодну думку». Як можна впевнитися з наведених коментарів, сам факт того, що автор використовував той самий нонсенс у своїх інших творах, не є достатньою підставою для його адекватної інтерпретації. Одна перекладачка звітує про звернення до наявних в неї фонових знань з китайської мови, які допомогли їй вибудувати асоціативний ланцюжок, за вірогідність якого ми не можемо ручатися, але який дозволив їй запропонувати варіант перекладу, що цілком вписується в загальну концепцію твору. Звіт № 10: «*Ying tong idle I Po*. Цей нонсенс найскладніший. Перекладений завдяки фоновим знанням. У китайській мові *ying tong* – це “тверда монета”, а *idle* – це “лінивий” англійською. Тобто, “лінивий до твердої монети”, тобто “безтурботний”. Сполучення голосних “у” та “і” здалося зовсім не типовим для англійської мови, звідси дивні китайські асоціації (для них це сполучення взагалі дуже характерне). Компоненти *I* і *Po*, здається, втрачені». Вірогідно, тут ми маємо справу з випадком, коли **довільний умовивід** (ще один різновид когнітивних викривлень) не тільки не став на заваді перекладові, а навпаки, активізував креативність перекладачки, призвівши, врешті-решт, до цілком позитивного результату.

У межах третього підходу перекладачі спиралися не на значення одиниці, яке вони так і не змогли сформулювати, і не на образ, який вони не змогли сформувати, а на загальне враження від змісту строфи та віршу в цілому, враховуючи, що нонсенс *Ying tong idle I Po* є останнім – кульмінаційним – рядком усього твору. Наприклад, звіт № 11: «*Ying tong idle I Po*, скоріш за все, теж якесь звуконаслідування, принаймні *Ying tong*. Але я вважаю, що перекладати останню строчку як певні звуки було б недоречно. Тому переклад цієї фрази залежав від контексту. В останньому куплеті автор говорить про те, що у Королівстві Див зовсім немає дорослих, а всі залишаються дітьми. У

реальному житті це, звісно, неможливо, але у Королівстві Див трапляється саме так. Оскільки Королівство Див – це плід уяви, то потрапити туди можна або у мріях, або ж у вісні. Зважаючи на те, що мені необхідно було зберегти риму й дотримуватись темпу вірша, я обрала варіант “у сні”».

У звіті № 14 перекладачка послідовно виклала дії, які призвели її до фінального результату: «*Ying tong idle I Po* – переклала “Та де бешкетує нестримане Я!”. Цей рядок був досить цікавим для мене, навіть можна сказати, що досить складним. Під час його перекладу я намагалася знайти щось у словнику, але мої пошуки ні до чого не призвели. Тому я вирішила вчинити таким чином: перекласти весь вірш, потім зрозуміти зміст, який лежав в основі вірша, а потім підібрати кінцівку, яка б добре підійшла, не змінюючи, а підкреслюючи його зміст».

У доволі значній кількості випадків до перекладу контрольної одиниці залучений елемент самоідентифікації, що проявляється через вживання займенника «я», спричинене наявністю у складі нонсенсу елементу *I* та посилання на об’єкти, поява яких у перекладі зумовлена індивідуальними асоціаціями, не пов’язаними з текстом твору, наприклад: «Там *інь і ян, тонь і я, вічність і Батьківщина*», «*Юкі-токі я і Товстий*», «А люди живуть у *мирі / Я там би жив і жив*»; «А діти б жили там навечно / *Ото б я став наешті вільним*», «*Та де бешкетує нестримане Я!*», «Я без батьків там заживу / *Багато друзів я знайду*», «Я був би вільний – *це мій хеппі-енд!*», «Перетворив би я життя на забавку / *Якби не був у цьому я обмежений!*», «Де батьків зовсім нема, / *Тоді б звучала пісенька моя!*».

У переважній більшості перекладів цей елемент нонсенсу взагалі не відтворений, що, як здається, демонструє чітку закономірність між здатністю людини інтерпретувати невідому їй одиницю (приписати їй значення і сформувати на його основі ментальну репрезентацію) та перекласти її шляхом створення оказіонального відповідника. Частково цей феномен можна пояснити тим, що «сприйняття перекладачем тексту може бути недостатнім, якщо перекладач володіє обмеженим запасом знань та якщо у нього слабо розвинута

емоційна сприйнятливість» [Виноградов 2001: 31]. Майже всі учасники експерименту зазначили, що після того, як спроба інтерпретувати нонсенс зазнала поразки, вони вирішили увести до тексту перекладу позитивні образи, які, на їхню думку, можна було співвіднести як з найближчим контекстом (на рівні рядка або строфи), так і з загальною піднесеною тональністю вірша, наприклад: «Життя тоді стане яскраве й легке», «Гуляти, бігати, стрибати / Без перепонів можна тут», «А молодші тут довічно / Бешкетують, пустуни», «Немає там дорослих / Проблем, образ та метушні», «Де дорослих не буває / Діти весело стрибають / Оце був би світ!», «Моя країна, в думках живе твоя краса!», «Де дорослих ніколи не було і горя загуло!», «Жити в radoщах сповна!», «Дитинство було б вічним / Веселим і незвичним», «Їх нічого не хвилює / Не бентежить до віку», «Де є тільки діти / Де щастя, веселка та квіти!», «Там всі навек лишаются дітьми! / Хоча б у сні приходити туди...», «А світом правили б тільки діти, / Веселощів хватило б на всіх», «а лиш дзвінкий дитячий сміх / буз суму, зрад та помсти», «Та дитинство нескінченне / Без образ і без турбот», «Діти там живуть без правил: / Танцюють, грають, посміхаються», «Де дітьми можна там навіки бути, / Де горе и образи легко так забути», «та де діти будуть жити вічно / чорт забирай!», «Там, де діти роблять все, що хочуть / Де веселе життя. Усі регочуть», «Там місця б не було батькам / Стояв би галас тут і там!», «Літати вчаться у птахів / Назавжди й лиш сьогодні!».

Такий спосіб вирішення проблеми не тільки свідчить про творчий підхід до перекладу, а й спростовує популярну тезу про надмірне тяжіння перекладачів-початківців до послівного перекладу. Зокрема, вважаємо, що отримані нами дані не узгоджуються з результатами експериментів П. Куссмаула, який, зокрема, пише: «Суб'єкти часто не визнавали парафразування цінним інструментом перекладу у випадках, коли використання послівного перекладу не видавалося можливим. Хоча вони вдавалися до парафразування на етапі інтерпретації, де воно дозволяло правильно зрозуміти вихідний текст, вони, тим не менш, не сприймали описовий переклад як прийнятний спосіб здійснення перекладу на етапі ревербалізації» [Kussmaul 1995: 185–186]. Дослідник доходить висновку,

що таке «неоднозначне ставлення напівпрофесійних перекладачів до парафразування може бути спричинене недостатньою впевненістю у своїх силах» [там само: 186]. За нашими спостереженнями, ситуативні та/або мовні чинники мають сильніший вплив на прийняття перекладачем тих або інших рішень за чинники індивідуально-психологічні, зокрема, змушуючи його відійти від послівного перекладу у тих випадках, коли створення okazional'nogo відповідника номінативними засобами видається неможливим або недоцільним.

4.3.4. Результати експерименту

Під час експерименту встановлена пряма залежність між здатністю перекладача витлумачити okazional'nuyu nonsensnu odynitsu mowy oryghinalu й сформувані на основі згенерованого сенсу (відносно) цілісну ментальну репрезентацію як основу для подальшої словотворчості засобами мови перекладу. Неспроможність виконати це завдання підштовхувала учасників експерименту до відходу від номінативного способу вирішення проблеми й пошуку альтернативних шляхів, що вказує на еквіфінальну природу перекладу. Творче осмислення горизонтального (вербального) й вертикального (фонові знання) контексту дало можливість перекладачам здійснити контекстуальні субституції асоціативного характеру на основі узуальних засобів об'єктивації релевантних концептів.

Друга залежність, встановлена в ході експерименту, стосується зв'язку між згенерованим у ході перекладацької перцепції значенням інновації (та сформованим на її основі концептом) й вибором форми еквівалентного найменування у мові перекладу. Ідентифікація одиниці *Itchy Koo Land* як топоніму визначила преференційність повного та часткового транскодування в якості способу її перекладу. Ідентифікація одиниць *Ting-a-ling-a-ling* та *Swank* як оноματοпоетичних утворень спонукала перекладачів до створення відповідників-звуконаслідувань або звуконаслідувальних дієслів. І нарешті, невизначена семантична ідентифікація нонсенсу *Ying tong iddle I Po* змусила

більшість учасників експерименту до здійснення описових трансформаційних замінів, аби уникнути номінативного акту.

Таким чином, можна говорити про два різновиди творчості у перекладі, свідками яких ми стали. Перший полягає у вмінні робити вибір з арсеналу наявних традиційних (стандартних) засобів вирішення проблеми. В нашому випадку його проявом є створення перекладачем відповідника у формі номінативного знака (творчість перекладача як словотворчість на основі лінгвокреативного мислення). Другий різновид творчості полягає у здатності до знаходження перекладачем нестандартних рішень у тих випадках, коли стандартні способи вичерпані або не спрацьовують. У нашому випадку його проявом є описовий асоціативний переклад, часто посилений елементами самоідентифікації перекладача.

Опрацьовані в ході експерименту дані свідчать на користь того, що рушійною силою перекладацької творчості, але й водночас її стримуючим чинником є фактор природності, який, очевидно, можна вважати когнітивно-комунікативним/діяльнісним втіленням традиційного поняття еквівалентності/адекватності перекладу.

В цілому задіяні в експериментальному перекладі напівпрофесійні інформанти продемонстрували уміння й готовність поєднувати на евристичній основі **змістоорієнтований** (*sense-oriented*) та **формоорієнтований** (*form-oriented*) підходи до здійснення перекладу. Це означає, що залежно від наслідків ментального опрацювання контрольних одиниць вони в межах одного перекладу обирали протилежні стратегії – скеровані на створення оказіонального знаку, використання узуального відповідника або описового перекладу. За нашими спостереженнями, вибір тієї або іншої стратегії здійснювався на основі комплексної (мовної та позамовної) оцінки ситуації, що й забезпечувало можливість творчого вирішення проблем, які поставали перед ними у ході здійснення експерименту.

ВИСНОВКИ

Діяльнісноцентрична концепція творчості у перекладі вимагає застосування власної дослідницької методології, що перебуває наразі на етапі розробки, використовуючи як підґрунтя напрацювання у галузі когнітивно-дискурсивного та психологічного мовознавства. Не маючи на меті створення повноцінної моделі перекладу діяльнісного типу, ми дослідили ті аспекти перекладацького акту, в яких наочно висвітлюється його творча природа, а саме: 1) *переклад як семіозис* та 2) *переклад як номінація*. Проведене дослідження має дуальну природу, оскільки його об'єктом виступає водночас сам переклад як творчий процес та перекладач як носій креативності та агент творчої дії.

1. Специфіка й складність перекладу як різновиду мовленнєвої діяльності стають очевидними, якщо представити його у вигляді когнітивного *семіозису*, тобто процесу почергового розумового розпізнавання та конструювання мовних знаків. Семіозис у перекладі скерований від цілого тексту до його окремих компонентів, тож мовні знаки лексичного рівня й нижче зазвичай не вважаються самостійними семіотичними суб'єктами, підпорядковуючись ієрархічній системі відносин всередині тексту. Виключення з цього правила трапляються лише тоді, коли одиниця нижчого рівня отримує самостійне функціонально-інформаційне навантаження, тобто розпізнається перекладачем як одиниця перекладу.

Процес когнітивного перекладацького семіозису здійснюється у чотири етапи («первинний» або «породжуючий», «вторинний» або «приймаючий», «формуючий» або «побудування висловлювання/тексту мовою перекладу», «актуалізуючий» або «реципієнтський») та має своєю оперативною одиницею не сам знак, а його ментальну проекцію, причому складні за природою знаки в процесі перекладу фрагментуються й ранжуються, відбиваючи ієрархічність всередині сформованих на їх основі концептів, що пояснює наявність вилучень, додавань та інших трансформацій творчого характеру відносно вихідних мовних одиниць та/або конструкцій.

Творча природа перекладацького семіозису визначається двома головними чинниками. Першим є те, що інтерпретанта знака як прояв перекладацької

індивідуальності завжди має особистісний характер і в цьому сенсі може вважатися творчим процесом, в якому органічно поєднуються два начала – раціональне та емоційне. Повноцінність перекладацького семіозису зумовлюється здатністю перекладача логічно мислити та емоційно співчувати, тоді як переважання одного начала над іншим може виступати причиною когнітивно-семіотичного дисбалансу та невиправданого віддалення перекладеного тексту від вихідного інформаційного джерела.

Другим чинником творчої природи перекладацького семіозису є безперервність та просторово-часова необмеженість, внаслідок яких у процесі його розгортання немає ані кінцевої інтерпретанти, ані кінцевого об'єкта – тексту перекладу. В емпірико-пізнавальному сенсі ця обставина виступає обґрунтуванням феномену множинності перекладів. При формуванні авторського (первинного) тексту відбувається рух від задуму до його вербальної (семіотичної) репрезентації («розгортання» задуму), в результаті чого із множини потенційних текстів виникає лише один. У ході ж сприйняття тексту ментальні процеси у свідомості перекладача проходять у зворотному напрямку, супроводжуючись «згортанням» інформації, внаслідок якого формується ментальний інваріант авторського тексту, головною властивістю якого є те, що він може бути розгорнутий у новий іншомовний текст, тією чи іншою мірою близький до оригіналу. Таким чином, на основі перекладацького уявлення може породжуватися не один текст, а певна множина текстів, що є близькими, але відмінними один від одного як за змістом, так і за формою, відбиваючи водночас креативну специфіку особистості перекладача та творчу сутність безкінечного процесу перекладацького семіозису.

2. Когнітивний підхід до вивчення номінативної діяльності у перекладі уможливорює усвідомлення відмінності ментальних репрезентацій того самого об'єкта у свідомості представників різних культуро-мовних спільнот, що пояснює варіативність різномовної номінації як прояву творчості у перекладі. Виходячи з положень етнопсихолінгвістики, перекладацька номінація є способом елімінації міжмовних лакун. Той факт, що делакунізація спричинює смислові зсуви у приймаючій лінгвокультурі, змушує перекладача виступати у

ролі креативного медіатора, а серед прийомів делакунізації особливе місце посідає **креативізація** (в нашій термінології – **номінація**), обравши яку перекладач усуває потенційний когнітивний дисонанс, перетворюючи безеквівалентний дисонантний елемент вихідної мови на еквівалентний консонантний приймаючої.

Номінативна діяльність перекладача дає змогу цільовій мовній аудиторії долучитися до омовленого досвіду, закріпленого у колективній (національній) мовній картині світу носіїв вихідної мови. Оперативною базою номінативної діяльності перекладача виступає його внутрішній лексикон, що функціонує за білінгвальним принципом, згідно з яким у процесі перекладу відбувається паралельний процес «сканування» («зчитування даних») мови оригіналу та мови перекладу з метою визначення лінгвальних засобів, адекватних ментальній проекції, сформованій в ході перекладацької перцепції вихідної одиниці. У випадку їхньої відсутності одним із можливих варіантів вирішення проблеми є запуск механізму перекладацької номінації.

Ми виділяємо три типи ситуацій, що спонукають перекладача до лексичної мовотворчості: 1) одиниця оригіналу не має в мові перекладу відповідника, причиною чого найчастіше є те, що позначений нею об'єкт невідомий представникам приймаючої мовної спільноти; 2) одиниця оригіналу має в мові перекладу усталений відповідник, який з певних причин є відсутнім у внутрішньому лексиконі мовця; 3) одиниця оригіналу має в мові перекладу усталений відповідник, який з певних причин (найчастіше не власне мовних, а культурних, комунікативних або афективних) «не влаштовує» перекладача в конкретній ситуації.

Номінативна діяльність у перекладі завжди має гіпотетичний характер, адже в кожній із зазначених ситуацій перекладач може уникнути створення нового номінативного знака, віддавши перевагу або усталеному відповіднику, або описовій формі перекладу, в чому також проявляється суб'єктивізм його творчості.

Номінація у перекладі є **неповною** та **опосередкованою**. Її неповність полягає у відсутності деяких притаманних вихідній номінації етапів, пов'язаних

як із когнітивним опрацюванням отриманої людиною інформації, так і з каналами, якими ця інформація потрапляє до її свідомості. Опосередкованість перекладацької номінації полягає в тому, що перекладач, маючи справу з готовою лексичною одиницею, вже вписаною у своєрідну «систему координат» мови та культури оригіналу, долучається до концепту-основи опосередковано – через його ім'я.

Вибір мотиваційної ознаки номінативної одиниці, створеної перекладачем, є складним творчим процесом через те, що він має справу з уже омовленим авторським концептом, який змушений реконструювати у своїй свідомості. Чинниками, що визначають перебіг цієї реконструкції, є такі: мотиваційна ознака та спосіб створення вихідної одиниці; особливості цільової мови; особливості цільової культури, міфології, ідеології; особливості індивідуальної когнітивної організації особистості перекладача.

Найскладнішими когнітивними операціями перекладацької номінації є формування ментальної репрезентації мовного знаку та її суміщення з наявними в перекладача знаннями мови, культури, дискурсу, ситуації тощо. Обидві операції передбачають комплексний творчий пошук, що залучає різні види знань: в першому випадку когнітивний пошук смислу, в другому випадку – пошук засобів втілення концептів-сміслів.

Задля вивчення творчої специфіки перебігу номінативної діяльності у перекладі ми провели ретроспективний двохфазовий експеримент, який може бути охарактеризований як *частковий відкладений звіт про проблеми та їх вирішення*. Учасниками експерименту стали 72 напівпрофесійних інформанта. Матеріалом для експерименту були обрані чотири одиниці лексичного нонсенсу у складі віршованого твору, який раніше не перекладався українською мовою. Вибір на користь лексичного нонсенсу зумовлений ускладненістю його інтерпретації, внаслідок якої свідомість перекладача взагалі може не згенерувати достатньо чіткого образу, що змусить його до пошуку нестандартних шляхів вирішення проблеми.

Результатом експерименту стало визначення прямої залежності між можливістю перекладача дійти остаточного висновку щодо значення вихідної

одиниці і сформувати на його основі її концепт та здійсненням номінативного акту у перекладі. У випадку, коли перекладач зазнавав труднощів на етапі інтерпретації, він, як правило, намагався уникнути номінативного акту у перекладі, надаючи перевагу описовим трансформаціям на асоціативній основі.

Проведене експериментальне дослідження дозволило встановити зв'язок між згенерованим у ході перекладацької перецепції змістом оказіональної нонсенсної лексики та способом її відтворення, паралельно підтверджуючи наявність у перекладацькій свідомості уявлень про типові способи перекладу лексичних одиниць різних структурних типів та лексико-семантичних категорій. У цілому експеримент вказує на два типи креативності, задіяні перекладачами при роботі з іншомовним відтворенням лексичного нонсенсу. Першим є **словотвірна креативність** на основі лінгвокреативного мислення. Вона проявлялася у виборі як словотвірного способу, так і мовних засобів здійснення перекладачем номінативного акту. Другим типом є **парафрастична креативність**, яка проявлялася у вмінні перекладача застосувати нестандартні способи перекладу нонсенсу, коли можливість використання стандартних (тобто номінативних) способів його іншомовного відтворення унеможлиблювалася відсутністю когерентної ментальної репрезентації як основи майбутньої словоформи. Таким нестандартним способом у більшості проаналізованих випадків став описовий асоціативний переклад, часто з елементами самоідентифікації перекладача.

У ході експерименту ми також спробували проаналізувати вплив на перекладацьку творчість таких когнітивних викривлень/помилки, як **персоналізація** та **довільний умовивід**. Вважається, що когнітивні викривлення/помилки перешкоджають реалізації креативного потенціалу перекладача через відсутність у нього відповідних навичок мислення або через недоречне їх використання, проте в окремих випадках вони можуть чинити й позитивний вплив, виконуючи адаптивну функцію та сприяючи ефективнішим діям або рішенням, а також оптимізуючи перекладацькі евристики.

ЗАГАЛЬНІ ВИСНОВКИ

Проведене дослідження присвячене визначенню та аналізу сучасних концепцій перекладацької творчості, які фактично склалися у теоретичному перекладознавстві XX–XXI сторіч, проте досі не набули достатнього рівня теоретичного осмислення, систематизації та методологічного опрацювання. Синтетичний гетеронауковий характер науки про переклад уможливорює аналіз в її межах таких складних загальнолюдських та загальнонаукових феноменів, як творчість – звичайно ж, з урахуванням діяльнісної антропоцентричної специфіки перекладу.

Поняття творчості термінологічно відокремлено від суміжного поняття креативності. Під *творчістю* маємо на увазі діяльність зі створення тексту перекладу та сам текст перекладу як продукт цієї діяльності, що кореспондує з аналогічним дихотомічним процесуально-результативним визначенням перекладу. Поняття творчості, таким чином, може бути застосовано генералізовано (відносно перекладу як діяльності в цілому та/або будь-яких перекладених текстів) або індивідуалізовано (відносно окремого акту та/або тексту перекладу). Такий діалектичний підхід знайшов відображення у роботі, де були виокремлені та сформульовані три загальних концепції перекладу, аналіз яких, проте, здійснювався на основі окремих текстів перекладів, випадків перекладацьких труднощів, стратегій та рішень перекладачів тощо. Відповідно, під *креативністю* розуміється індивідуально-психологічна характеристика особистості перекладача, його здатність до здійснення низки операцій, які сукупно відповідають критеріям творчості, визначеними провідними психологами XX сторіччя.

Як матеріал дослідження ми обрали *художні твори для дітей та юнацтва*, що не є випадковим, враховуючи багатство їхнього мовного оформлення задля вербалізації чисельних «можливих світів», конструювання яких відбувається на сторінках книжок, розрахованих на юного читача. Хоча дитяча література становить собою важливий соціокультурний феномен, який

вже давно виступає об'єктом дослідження таких різноманітних галузей знання, як соціологія, історія, психологія, педагогіка, антропологія, літературознавство, мовознавство тощо, її перекладознавчий аспект все ще залишається за великим рахунком *terra incognita* на мапі сучасних досліджень з транслятології. Перекладені тексти творів дитячої літератури можна вважати комунікацією особливого ґатунку, яка зобов'язує перекладача, так само як і автора, вміти бачити світ очима дитини, бути здатним кожного разу наново відкривати світ, а не просто переводити поняття з однієї омовленої форми до іншої. Внаслідок неспроможності української культури та літератури як її складової остаточно подолати «колоніальну травму» радянського й дорадянського періоду на сьогодні саме перекладна література для дітей посіла центральне місце у дитячій культурній полісистемі, тоді як автохтонна українська література перебуває в ній на периферійних позиціях. В цьому контексті зростає відповідальність українських перекладачів, творча майстерність яких вибудовувалася на засадах традицій реалістичного перекладу, не тільки за ознайомлення українських дітей зі світом літератури, а й за вдосконалення їх моральних норм та естетичних смаків в очікуванні якісних та кількісних змін у царині національної україномовної дитячої літератури.

В межах міждисциплінарного підходу ми розглянули творчість як перспективну *методологічну основу філософії перекладу*, значущість якої полягає у визнанні перекладу універсальним пансеміотичним інструментом пізнання та (само)рефлексії, джерелом індивідуального вдосконалення і запорукою безперервного розвитку культурного континууму в синхронії та діяхронії.

Дослідження перекладацької творчості у світлі психологічних теорій дозволило охарактеризувати *переклад як дивергентний процес*, в якому втілюються провідні ознаки дивергентності – *невизначеність* та *різноманіття*. Встановлений зв'язок цих понять із поняттям варіативності як способу існування й функціонування усіх одиниць мови та як фундаментальної властивості перекладацької творчості. Об'єктом аналізу також виступили такі

ознаки перекладацької творчості, як *новизна* та *оригінальність*, роль яких унаочнюється у механізмах мовотворення та текстотворення. Як наслідок – у сучасному перекладознавстві співіснують мовознавчий погляд на переклад як репродуктивну текстову діяльність і, відповідно, на *текст перекладу як вторинно-несамостійний тип тексту* та культурологічний погляд на переклад як продуктивну діяльність і, відповідно, на *текст перекладу як вторинно-самостійний тип тексту*.

Проаналізувавши різні підходи до класифікації видів творчості, ми дійшли висновку про доцільність типологізації перекладацької творчості, виходячи з критерію способу її здійснення, оскільки перекладацька творчість буде мати той самий характер, що й той вид діяльності, до якого має бути віднесений переклад. Таким чином, у роботі пропонується визначення перекладу як окремого різновиду вербальної/мовленнєвої діяльності, яка, у свою чергу, є різновидом діяльності комунікативної. На цьому підґрунті *перекладацька творчість була схарактеризована як вербальна/мовленнєва творчість*.

Зміщення антропогенного дослідницького акценту з більш абстрактного поняття інтелекту до більш конкретного поняття *когнітивного стилю* як індивідуально-своєрідного способу сприйняття та переробки інформації дозволило розробити *творчий портрет перекладача як аудіала*, здатність якого до здійснення творчих дій визначається наявністю наступних когнітивних характеристик – *широкого діапазону еквівалентності та категоризації, когнітивної складності, толерантності до нереалістичного досвіду та абстрактності концептуалізації*. Оскільки сферою професійної діяльності перекладача є вербальна комунікація, він переважно користується *словесно-мовленнєвим стилем кодування інформації*, що визначає наявність у нього *раціонального стилю пізнавального відношення до дійсності*.

Значну увагу в роботі приділено тим аспектам перекладацької діяльності, які є показовими в сенсі демонстрації її творчої сутності, а саме *особливостям прийняття перекладачем рішень та вироблення перекладацьких стратегій*. Варіативний характер перекладацьких завдань спростовує можливість їх

алгоритмічного вирішення й водночас скеровує дослідницький пошук в інших перспективних напрямках. У роботі прийняття перекладачем рішень описано як *евристичний процес*, що відповідає обраному комплексному підходу та дає можливість висвітлення одного й того самого явища з різних боків. Евристичний підхід до перекладу характеризується намаганням поєднати інтуїтивний шлях прийняття рішень із логічним. Показовими в цьому плані є *евристики* «*проб та помилок*», «*проби на сполучуваність*», «*лабіринту*», «*репрезентативності*» та «*незвичності*», актуальність яких для перекладу підтверджується аналізом перекладацької практики.

Стратегія є важливим аспектом дослідження як перекладацької творчості, так і креативності, адже, як доведено в роботі, її формування відбувається під впливом чинників, що мають відносно особистості перекладача як зовнішній, так і внутрішній характер. В роботі запроваджена актуальна для сучасного перекладознавства концепція *стратегії* «*золотої середини*», відповідно до якої крайні прояви доместикації та/або форенізації не стільки творчо формують, скільки деформують першотвір. Натомість, стратегія «золотої середини» відкриває перед перекладачем широкі можливості для прояву своєї власної креативності, особливість якої полягає в тому, аби майстерно зберегти мовностилістичний устрій оригіналу, не скомпрометувавши при цьому здатність реципієнта до його адекватної інтерпретації.

Доведено, що важливим чинником перекладацької креативності виступають *обмеження*, які чинять водночас негативний (стримуючий) та позитивний (стимулюючий) вплив на перебіг і результат перекладацької діяльності. Негативна роль обмежень у перекладі проявляється у феномені *стереотипізації мислення*, який набуває форм *консерватизму* й *догматизму*. Вплив цих негативних чинників мінімізується перекладачем внаслідок складної перебудови системи цінностей, що здійснюється, як правило, під тиском зовнішніх чинників. Позитивна роль обмежень у перекладі полягає в тому, що вони виступають *рушійною силою творчого акту*, виокремлюючи найоптимальніші

альтернативи та схилиючи агента дії-перекладача до активнішого використання наявних ресурсів.

Переклад являє собою творчий процес, в якому пізнавальний момент ґрунтується на процесах отримання й опрацювання інформації, а перекладач виступає каналом інформаційного зв'язку з обмеженою пропускнуою спроможністю. Обмеження у перекладі поділяються на універсальні, що діють стосовно усіх перекладачів у цілому, та індивідуальні (особистісні), які діють відносно кожного з них окремо; а також на об'єктивні (мовні) та суб'єктивні (культурні, дискурсивні, ситуативні тощо).

Принциповим моментом проведеного дослідження є те, що перекладацька творчість у його межах характеризується як *універсальна*, тобто така, що проявляється в кожному акті та/або факті перекладу, незалежно від умов його здійснення, задіяних мов, природи першотвору (художньої чи інформативної), а також особистості перекладача. Такий погляд ґрунтується на актуальній для сучасної світоглядної та наукової парадигм гіпотезі глобальної креативності, принципова ідея якої полягає у визнанні онтологічно первинного статусу творчих процесів як основи людської самоорганізації та еволюції. Саме цей факт уможлиблює *визнання творчості однією з провідних онтологічних характеристик перекладу*.

Водночас ми погоджуємося з очевидністю того, що саме у царині художньої літератури якнайнаочніше та якнайяскравіше висвітлюється творча природа перекладу та виникають сприятливі передумови для відчутних проявів перекладацької креативності.

Внаслідок запровадження у роботі принципу онтологічної відносності, ми дійшли висновку про можливість (спів)існування в межах однієї наукової дисципліни – теоретичного перекладознавства – водночас декількох різних концепцій творчості, які за своїми парадигмальними параметрами співвідносяться з різними онтологіями перекладу.

Так, *системно-структурній онтології перекладу*, яка трактує переклад як вербальний феномен, відповідає *мовоцентрична концепція творчості*. В її

межах ми пропонуємо вузьке й широке розуміння перекладацької творчості. Перекладацька творчість у вузькому сенсі пов'язується з вирішенням *перекладацьких труднощів*, які у роботі визначені як мовні/мовленнєві утворення різних рівнів, що спричиняють перешкоди на шляху міжмовної вербальної та невербальної взаємодії внаслідок об'єктивних розбіжностей в структурах і правилах функціонування контактуючих мов, так само як і суб'єктивного сприйняття цих розбіжностей агентом перекладацької дії, від якого вимагаються значні творчі зусилля для їх переборення. Перекладацька творчість у широкому сенсі є втіленням феномену *мовної варіативності*, яку в роботі пропонується розглядати як міжмовну перекладацьку варіативність, що дає змогу усвідомити, що вибір серед потенційно можливих способів перекладу має творчий характер, що перекладацьких рішень кожної перекладацької проблеми може бути декілька і що вирішення таких проблем становить сутність креативного перекладацького мислення та перекладацької діяльності.

Текстоцентрична концепція творчості співвідноситься одразу з декількома взаємопов'язаними онтологіями перекладу – *художньо-естетичною, культурологічною та постмодерністською*. Орієнтуючись переважно на художній переклад, зазначені онтології «обертаються» навколо побудованого за принципом естетичного функціоналізму тексту перекладу як відносно самостійного творчого продукту. В основі такого розуміння текстотворчості перебувають два чинники. Першим є визнання міметичної природи перекладу на основі критеріїв імпровізаційності та імітаційності, які, маючи естетичну природу, характеризують будь-який мистецький витвір як уподібнення. Другим є визнання облігаторної присутності у перекладеному тексті категорії *образу перекладача*, вплив якого має наскрізний характер, починаючись на етапі суб'єктивно-особистісної інтерпретації, продовжуючись виробленням індивідуальних стратегій та закінчуючись прийняттям кожного окремого рішення.

Засобом верифікації текстотворчої концепції творчості у перекладі виступає запропонована у роботі *лінгвохудожня модель перекладознавчого аналізу*, що

має у своєму складі чотири компоненти – *мовний, образний, текстуальний та прагматичний*. Модель пояснює перекладацьку творчість як прагнення перекладача до створення такого тексту перекладу, в якому зміни на мовному рівні запроваджуються виключно заради збереження цілісності системи образів, текстуальності та прагматичного навантаження вихідного тексту. Таким чином забезпечується взаємодія образу автора з образом перекладача як двох гомоморфних текстотворчих стратегій.

Діяльнісноцентрична концепція творчості співвідноситься з *діяльнісною онтологією перекладу* і акцентує увагу не на вербальних/комунікативних/культурних/естетичних тощо складових процесу перекладу і не на тексті перекладу як його результаті, а на свідомості самого перекладача, в якій відбуваються процеси лінгвокреативного мислення. Таким чином, перекладач тут вперше позбувається свого «фонового» статусу, перетворюючись на впливового агента креації. Усвідомлюючи практично повну нерозробленість творчої проблематики у діяльнісному вимірі, ми сконцентрували свою увагу на двох її аспектах.

Перший є спробою представити переклад у вигляді *когнітивного семіозису* – безперервного творчого процесу осмислення висловлювання, що сприймається та передається, і формування/формулювання на основі його ментальної проекції нового висловлювання. В роботі представлена *когнітивна модель перекладацького семіозису*, на основі якої доходимо висновку, що творча природа перекладацького семіозису визначається, по-перше, особистісним характером інтерпретанти, в якому органічно поєднуються два начала – раціональне та емоційне; а по-друге, безперервністю та просторово-часовою необмеженістю, внаслідок яких у процесі його розгортання немає ані кінцевої інтерпретанти, ані кінцевого об'єкта – тексту перекладу. В емпірико-пізнавальному сенсі ця обставина виступає обґрунтуванням феномену множинності перекладів.

Другий аспект діяльнісноцентричного дослідження творчості, представлений в роботі, пов'язується з *номінативною діяльністю перекладача*,

до якої його змушує вдаватися відсутність необхідних відповідників у цільовій мові та специфічні прагматичні обставини, як, наприклад, ті, що пов'язані з індивідуально-авторським характером відтворюваних одиниць. Останній факт зумовив вибір перекладацької номінації одиниць лексичного нонсенсу як об'єкта дослідження.

На основі спеціально розробленого *ретроспективного експерименту* ми дослідили ті особливості номінативного перекладацького акту, які вказують на його творчий характер. Зокрема, була встановлена пряма залежність між можливістю перекладача дійти остаточного висновку щодо значення вихідної одиниці і сформувані на його основі її концепт та здійсненням номінативного акту у перекладі. У випадку, коли перекладач зазнавав труднощів на етапі інтерпретації, він, як правило, намагався уникнути номінативного акту у перекладі, надаючи перевагу описовим трансформаціям на асоціативній основі.

Також експеримент засвідчив наявність двох типів креативності, задіяних при роботі з елементами лексичного нонсенсу. Перший отримав визначення *словотвірної креативності* на основі лінгвокреативного мислення, яка проявляється у виборі як словотвірного способу, так і мовних засобів його реалізації. Другий тип креативності характеризується нами як *парафрастичний* і полягає у вмінні перекладача застосувати нестандартні способи перекладу нонсенсу, коли можливість використання стандартних номінативних способів його іншомовного відтворення унеможлиблювалася відсутністю когерентної ментальної репрезентації як основи майбутньої словоформи.

Проведене дослідження з очевидністю вказує на наявність декількох потенційних напрямків встановлення творчої взаємодії між різними складовими перекладацького акту. Зокрема, за умов мовоцентричної творчості у перекладі взаємодія відбувається на рівні «мова оригіналу – мова перекладу», а перекладач як агент креативної дії є пасивним і тільки імплікується. За умов текстоцентричної концепції творчості у перекладі взаємодія відбувається на рівні «текст оригіналу – текст перекладу», перекладач же есплікується як джерело здійснення творчої інтерпретації та вироблення стратегії відтворення

першотвору. За умов діяльнісноцентричної концепції творчості у перекладі взаємодія відбувається водночас за двома напрямками, які повсякчас перебувають у рухливому стані часткового перекривання: «текст оригіналу – перекладач» та «перекладач – текст перекладу».

Загалом у ході дослідження була підтверджена його головна гіпотеза про те, що творчість виступає провідною онтологічною властивістю перекладу, яка характеризує як діяльнісний (процесуальний), так і продуктивний (мовотворчий та текстотворчий) його аспекти.

СПИСОК НАУКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

Автономова Н. С. Познание и перевод. Опыты философии языка / Н. С. Автономова. – М. : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. – 704 с.

Айзенк Г. Ю. Интеллект: новый взгляд / Г. Ю. Айзенк // Вопросы психологии. – 1995. – № 1. – С. 111–131.

Александрова Л. А. К осмыслению понятия «жизнестойкость личности» в контексте проблематики психологии способностей / Л. А. Александрова // Психология способностей: Современное состояние и перспективы исследований : науч. конф., посвященная памяти В. Н. Дружинина, 19–20 сентября 2005 г. : тезисы докл. – М. : Институт психологии РАН, 2005. – С. 16–21.

Алексеев С. А. Передача структуры образов художественного текста при переводе (на материале англо-русских переводов) : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Алексеев Сергей Анатольевич. – М., 2009. – 298 с.

Алексеева И. С. Введение в переводоведение : учеб. пособие [для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. заведений] / И. С. Алексеева. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.

Алексеева Л. М. Антропологизм как принцип научного перевода / Л. М. Алексеева // Стереотипность и творчество в тексте : сб. статей / [под. ред. Е. Ф. Тарасова (отв. ред.), Н. В. Уфимцевой, Е. А. Аршавской]. – Пермь, 2004. – Вып. 7. Образ России: извне и изнутри. – С. 204–219.

Алексеева Л. М. Перевод как рефлексия деятельности / Л. М. Алексеева // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. – 2010. – Вып. 1(7). – С. 45–51.

Алефиренко Н. Ф. Протовербальное порождение культурных концептов и их фразеологическая репрезентация / Н. Ф. Алефиренко // Филологические науки. – 2002. – № 5. – С. 72–81.

Алефиренко Н. Ф. Спорные проблемы семантики : [монография] / Н. Ф. Алефиренко. – М. : Гнозис, 2005. – 326 с.

Андрес А. Л. Дистанция времени и перевод (Некоторые мысли и наблюдения) / А. Л. Андрес // Мастерство перевода : сборник / [гл. ред. К. И. Чуковский]. – М. : Советский писатель, 1965. – С. 118–131.

Антисуржик. Вчимося ввічливо поводитись і правильно говорити / [за заг. ред. О. Сербенської]. – Львів : Світ, 1994. – 152 с.

Асмус В. Ф. Чтение как труд и творчество / В. Ф. Асмус // Вопросы теории и истории эстетики : сб. ст. – М. : Искусство, 1968. – С. 55–68.

Ахиезер А. С. Социальная философия в усложняющемся мире / А. С. Ахиезер, М. Э. Рябова // Общественные науки и современность. – 2005. – № 3. – С. 137–143.

Ахиезер А. С. Иноязычие – форма воспроизводства разнообразия [Электронный ресурс] / А. С. Ахиезер, М. Э. Рябова, Н. С. Савкин. – Режим доступа : <http://filosofika.ru/2011/12/580.html><http://filosofika.ru/2011/12/580.html>.

Бабенко Н. Г. Оказиональная фразеология. Опыт структурно-семантического анализа / Н. Г. Бабенко // Актуальные проблемы лингвистической семантики. – Калининград, 1988. – С. 17–27.

Базылев В. Н. Перевод в семиосоциопсихологической теории коммуникации Т. М. Дридзе / В. Н. Базылев // Ментальность. Коммуникация. Перевод : сб. статей памяти Федора Михайловича Березина (1931–2003) / [РАН. ИНИОН. Центр гуманит. науч-информ. исслед. ; отд. языкознания ; отв. ред. и сост. М. Б. Раренко]. – М., 2008. – С. 196–212. – (Сер. «Теория и история языкознания»).

Бардакова В. В. «Говорящие» имена в детской литературе / В. В. Бардакова // Вопросы ономастики. – Екатеринбург : Уральский ун-т, 2009. – № 7. – С. 48–56.

Бархударов Л. С. Уровни языковой иерархии и перевод / Л. С. Бархударов // Тетради переводчика / [под редакцией Л. С. Бархударова]. – М. : Международные отношения, 1969. – № 6. – С. 3–12.

Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л. С. Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975. – 240 с.

Барт Р. Смерть автора / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика / [пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Косикова Г. К.]. – М. : Прогресс, 1989. – С. 384–391.

Барышева Т. А. Психолого-педагогические основы развития креативности : [учеб. пособие] / Т. А. Барышева, Ю. А. Жигалов. – СПб. : СПГУТД, 2006. – 268 с.

Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – [4-е изд.]. – М. : Советская Россия, 1979(а). – 363 с.

Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин ; [сост. С. Г. Бочаров ; текст подгот. Г. С. Бернштейн и Л. В. Дерюгина ; примеч. С. С. Аверинцева и С. Г. Бочарова]. – М. : Искусство, 1979(б). – 424 с.

Бевз Н. В. Переклад як культурний феномен: герменевтико-комунікативний аспект : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.04 «Філософська антропологія, філософія культури» / Н. В. Бевз. – Харків, 2010. – 20 с.

Бек А. Когнитивная психотерапия расстройств личности : [практикум по психотерапии] / А. Бек, А. Фримен. – СПб. : Питер, 2002. – 544 с.

Беньямин В. Задача переводчика [Электронный ресурс] / В. Беньямин ; [пер. с нем. Евгения Павлова]. – Режим доступа : <http://belpaese2000.narod.ru/Trad/benjamin.htm>.

Беньямин В. Маски времени. Эссе о культуре и литературе / В. Беньямин ; [пер. с нем. и франц. ; сост., предисл. и примеч. А. Белобратова]. – СПб. : Симпозиум, 2004. – 480 с.

Бережна М. В. Ономастикон романів Дж. К. Ролінг циклу «Гаррі Поттер» в українському та російському перекладах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / М. В. Бережна. – К., 2009. – 20 с.

Березина Т. Н. Интеллект и креативность / Т. Н. Березина // Эдип. – 2008. –

№ 3. – С. 92–101.

Беркнер С. С. Средства выражения комического в стихах для детей Спайка Миллигана и некоторые аспекты их перевода / С. С. Беркнер, С. Ю. Капкова // Вестник Воронежского государственного университета. – 2002. – № 2. – С. 89–94.

Бескова И. А. Как возможно творческое мышление / И. А. Бескова. – М. : ИФРАН, 1993. – 198 с.

Библер В. С. От наукоучения – к логике культуры (Два философских введения в двадцать первый век) [Электронный ресурс] / В. С. Библер. – М. : Изд-во политической литературы, 1991. – Режим доступа : <http://www.philosophy.ru/library/bibl/bibler.html>.

Блок В. Б. Сопереживание и сотворчество (диалектика взаимообусловленности) / В. Б. Блок // Художественное творчество и психология. – М. : Наука, 1991. – С. 31–55.

Богин Г. И. Критика перевода в свете современных представлений о рефлексии / Г. И. Богин // Перевод как процесс и как результат: Язык, культура, психология : сб. науч. тр. – Калининград : Калининградский гос. ун-т, 1989. – С. 6–14.

Богин Г. И. Модель языковой личности в ее отношении к разновидностям текстов : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Г. И. Богин. – Л., 1984. – 31 с.

Богоявленская Д. Б. Что выявляют тесты интеллекта и креативности? / Д. Б. Богоявленская // Психология : журнал Высшей школы экономики. – 2004. – Т. 1, № 2. – С. 54–65.

Бодрова-Гоженмос Т. Концепция М. М. Бахтина и интерпретативная теория перевода / Т. Бодрова-Гоженмос // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. : Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2002. – № 3. – С. 72–79.

Бойко Л. Б. К вопросу об отражении картины мира в переводе / Л. Б. Бойко // Проблемы семантики и прагматики. – Калининград, 1996. – С. 13–18.

Болдырева С. И. Когнитологические аспекты перевода : (на материале анализа двух переводов романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита») / С. И. Болдырева // Проблемы семантики и прагматики. – Калининград, 1996. – С. 18–21.

Большакова Н. И. Национальная картина мира и проблема лакуарности игры слов в художественном переводе / Н. И. Большакова // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2004. – № 17. – С. 87–88.

Боно Э. Серьёзное творческое мышление / Э. Боно ; [пер. с англ. Д. Я. Онацкая]. – Мн. : Попурри, 2005. – 416 с.

Борисенко А. Л. «Нестандартный» язык: Проблемы художественного перевода / А. Л. Борисенко // Ментальность. Коммуникация. Перевод : сб. статей памяти Федора Михайловича Березина (1931–2003) / [РАН. ИНИОН. Центр гуманитар. науч-информ. исслед. ; отд. Языкознания ; отв. ред. и сост. Раренко М. Б.] – М., 2008. – С. 250–266. – (Сер. «Теория и история языкознания»).

Борисова Е. Б. Художественный образ в английской литературе XX века: типология – лингвопоэтика – перевод : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки», 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Е. Б. Борисова. – Самара, 2010. – 42 с.

Бузаджи Д. М. «Отстранение» в аспекте сопоставительной стилистики и его передача в переводе (на материале английского и русского языков): дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Бузаджи Дмитрий Михайлович. – М., 2007. – 206 с.

Бурас М. Жизнь и судьба гипотезы лингвистической относительности [Электронный ресурс] / М. Бурас, М. Кронгауз // Наука и жизнь. – 2011. – № 8. – Режим доступа : <http://elementy.ru/lib/431410>.

Бухтояров С. И. Некоторые аспекты переводов пьес Шекспира с семиотической точки зрения [Электронный ресурс] / С. И. Бухтояров // Language

and Literature : электронный журнал. – Вып. № 21. – 7 с. – Режим доступа : <http://www.utmn.ru/frgf/No21 /iournal.htm>.

Бушев А. В. Языковая личность профессионального переводчика : [научное издание] / А. В. Бушев. – Тверь : ООО «Лаборатория деловой графики», 2010. – 265 с.

Ванников Ю. В. Проблемы адекватности перевода: Типы адекватности, виды перевода и переводческой деятельности / Ю. В. Ванников // Текст и перевод / отв. ред. А. Д. Швейцер]. – М. : Наука, 1988. – С. 34–37.

Вейдле В. О смысле мимесиса / В. Вейдле // Эмбриология поэзии : статьи по поэтике и теории искусства / [сост., коммент. и послесл. И. А. Доронченкова ; пер. с фр. О. Е. Волчек ; пер. с нем. Е. Ю. Козиной]. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – С. 331–350.

Веккер Л. М. Психика и реальность: Единая теория психических процессов / Л. М. Веккер. – М. : Смысл, 1998. – 343 с.

Верещагин Е. М. Язык и культура. Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : МГУ, 1973. – 235 с.

Верещагин Е. М. Лингвострановедческая теория слова / Е. М. Верещагин, В. Г. Костомаров. – М. : Русский язык, 1980. – 320 с.

Вермеєр Г. Скопос-теорія перекладу (фрагмент) / Г. Вермеєр // Протей : переклад. альм. / Нар. укр. акад. ; [ред. кол. : О. А. Кальниченко (голов. ред.) та ін.]. – Х. : НУА, 2009. – С. 293–319.

Вине Ж.-П. Технические способы перевода / Ж.-П. Вине, Ж. Дарбельне // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / [отв. ред. В. Н. Комиссаров]. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 157–167.

Виноградов В. В. О языке художественной литературы / В. В. Виноградов. – М. : Гослитиздат, 1959. – 655 с.

Виноградов В. С. Лексические вопросы перевода художественной прозы / В. С. Виноградов. – М. : МГУ, 1978. – 172 с.

Виноградов В. С. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) / В. С. Виноградов. – М. : Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. – 224 с.

Витренко А. Г. Что же все-таки такое «единица перевода»? / А. Г. Витренко // Вопросы филологии. – 2006. – № 2. – С. 53–61.

Витренко А. Г. О «стратегии перевода» / А. Г. Витренко // Вестник Московского государственного лингвистического университета / [отв. ред. Д. И. Ермолович]. – 2008. – Вып. 536. Сопоставительная лингвистика и вопросы перевода. – С. 3–17.

Власенко С. В. Особенности переводческой рефлексии в англо-русском отраслевом переводе / С. В. Власенко // Язык. Сознание, Коммуникация : сб. статей / [отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов]. – М. : МАКС Пресс, 2010. – № 40. – С. 138–151.

Влахов С. Непереводимое в переводе / С. Влахов, С. Флорин. – М. : Международные отношения, 1980 – 342 с.

Войнич И. В. Стратегии лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе: автореферат дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / И. В. Войнич. – Пермь, 2010. – 20 с.

Вороніна К. В. Структурно-семантичні та функціональні особливості лексичного нонсенсу в англomовному поетичному дискурсі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / К. В. Вороніна. – Харків, 2012. – 18 с.

Выготский Л. С. Мышление и речь. Психологические исследования Л. С. Выготский. – М.–Л. : Гос. соц.-экон. изд-во, 1934. – 362 с.

Гавранек Б. Задачи литературного языка и его культура / Б. Гавранек // Пражский лингвистический кружок. – М., 1967. – С. 338–377.

Гадамер Г.-Г. Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер ; [пер. с нем.]. – М. : Искусство, 1991. – 367 с.

Галеева Н. Л. Переводимость и некоторые принципы достижения адекватности перевода / Н. Л. Галеева // Перевод как процесс и как результат:

Язык, культура, психология : сб. науч. тр. – Калининград : Калининградский гос. ун-т, 1989. – С. 81–88.

Галеева Н. Л. Основы деятельностной теории перевода / Н. Л. Галеева. – Тверь : ТГУ, 1997. – 79 с.

Галеева Н. Л. Перевод в культуре: уточнение статуса и понятий / Н. Л. Галеева // Критика и семиотика. – Новосибирск : НГУ, 2006(а). – Вып. 9. – С. 24–35.

Галеева Н. Дихотомии в переводческой деятельности / Н. Галеева // Космополис. – 2006(б). – № 1 (15). – С. 127–133.

Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования / И. Р. Гальперин. – М. : Наука, 1981. – 138 с.

Гарбовский Н. К. Теория перевода : [учебник] / Н. К. Гарбовский. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2007. – 544 с.

Гарбовский Н. К. Перевод как художественное творчество / Н. К. Гарбовский // Вестник Московского университета. Серия 22 : Теория перевода. – 2010. – № 3. – С. 4–16.

Гаспаров Б. М. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования / Б. М. Гаспаров. – М. : Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.

Гачечиладзе Г. Р. Введение в теорию художественного перевода / Г. Р. Гачечиладзе. – Тбилиси : Литература да хеловнеба, 1964. – 268 с.

Гачечиладзе Г. Реалистический перевод и задачи его теории (Вводная лекция к курсу истории и теории художественного перевода) / Г. Гачечиладзе // Мастерство перевода. – М. : Советский писатель, 1965. – С. 241–251.

Гачечиладзе Г. Р. Художественный перевод и литературные взаимосвязи / Г. Р. Гачечиладзе. – М. : Советский писатель, 1980. – 255 с.

Гилфорд Дж. Три стороны интеллекта [Электронный ресурс] / Дж. Гилфорд // Психология мышления. – М. : Прогресс, 1965. – Режим доступа : <http://intelligence.su/lib/00018.htm>.

Глазачева Н. Л. Лакуны и теория межкультурной коммуникации / Н. Л. Глазачева // Лакуны в языке и речи : сб. науч. тр. / [под ред. проф.

Ю. А. Сорокина, проф. Г. В. Быковой]. – Благовещенск : БГПУ, 2005. – Вып. 2. – С. 31–34.

Глазачева Н. Д. Модель лакунизации как составляющая теории перевода (на примере русского и китайского языков) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Глазачева Надежда Леонидовна. – Благовещенск, 2006. – 208 с.

Головин Б. Н. Язык и статистика / Б. Н. Головин. – М. : Просвещение, 1971. – 190 с.

Гончар Н. Г. Асимметрия в переводе художественного текста: этнолингвокультурный аспект : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Н. Г. Гончар. – Тюмень, 2009. – 21 с.

Гончаренко С. Стиховые структуры лирического текста и поэтический перевод / С. Гончаренко // Поэтика перевода : сб. ст. / [сост.: С. Ф. Гончаренко]. – М. : Радуга, 1988 – С. 100–111.

Грек Л. В. Інтертекстуальність як проблема перекладу (на матеріалі англomовних перекладів української постмодерністської прози) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Л. В. Грек. – К., 2006. – 19 с.

Грушевицкая Т. Г. Основы межкультурной коммуникации : [учебник для вузов] / Грушевицкая Т. Г., Попков В. Д., Садохин А. П. ; [под ред. А. П. Садохина]. – М. : ЮНИТИ-ДАНА, 2003. – 352 с.

Губернаторова Э. В. Метафора как компрессированный компонент перевода: деятельностный аспект : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Губернаторова Элина Викторовна. – Барнаул, 2003. – 177 с.

Гудманиян А. Г. Відтворення власних назв у перекладі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня доктора філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / А. Г. Гудманиян. – К., 2000. – 40 с.

Гурова Ю. И. Перевод. Воссоздание внутренней смысловой программы единого смысла текста как основа моделирования процесса перевода : [монография] / Ю. И. Гурова. – СПб. : Реноме, 2010. – 239 с.

Давыдкина Н. С. Роль категории гармонии в оценке качества перевода поэтического текста / Н. С. Давыдкина // Вестник Пермского национального исследовательского политехнического университета. Проблемы языкознания и педагогики. – 2011. – № 5. – С. 98–105.

Дашинимаева П. П. Теория значимости как основа психонейролингвистической концепции непереводаемости : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Дашинимаева Полина Пурбуевна. – Иркутск, 2010. – 35 с.

Демецька В. В. Теорія адаптації: крос-культурні та перекладознавчі проблеми : [монографія] / В. В. Демецька. – Херсон : МП «Норд», 2006. – 378 с.

Демурова Н. М. О переводе сказок Кэрролла / Н. М. Демурова // Кэрролл Льюис. Приключения Алисы в стране чудес. Сквозь зеркало и что там увидела Алиса, или Алиса в зазеркалье. – М. : Наука, 1991. – С. 315–336.

Джваршейшвили Р. Г. Психологическая проблема художественного перевода / Р. Г. Джваршейшвили. – Тбилиси : Мецниереба, 1984. – 66 с.

Диомидова А. «Творческая личность переводчика»: когнитивные модели формализации / А. Диомидова // KALBOTYRA. – 2007. – № 57(3). – С. 71–81.

Добровольский Б. Д. Лексические трудности перевода в лингвокультурном аспекте (на материале романа Кристи Вольф «Медая» и поэмы Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки») : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Б. Д. Добровольский. – М., 2009. – 27 с.

Довганчина Р. Г. Відтворення ідіостилю Ернеста Гемінгвея в українських та російських перекладах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Р. Г. Довганчина. – К., 2011. – 20 с.

Донец П. Н. Основы общей теории межкультурной коммуникации: научный статус, понятийный аппарат, языковой и неязыковой аспекты, вопросы этики и дидактики : [монография] / П. Н. Донец. – Харьков : Штрих, 2001. – 386 с.

Дородних Л. А. Про два підходи до перекладу пародій / Л. А. Дородних // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2010. – № 896. – С. 189–196.

Дружинин В. Н. Психология общих способностей / В. Н. Дружинин. – СПб. : Питер, 1999. – 368 с.

Дубровский Д. И. Сознание, мозг, искусственный интеллект: [сб. статей] / Д. И. Дубровский. – М. : Стратегия-центр, 2007. – 272 с.

Дудаков-Кашуро К. В. Эстетика поэтического эксперимента в культуре авангарда начала XX века : на материале итальянского футуризма и немецкого дадаизма : дис. ... канд. культурологии : 24.00.01 / Дудаков-Кашуро Константин Валерьевич. – М., 2008. – 351 с.

Дункер К. Психология продуктивного (творческого) мышления / К. Дункер // Психология мышления. – М. : Прогресс, 1965. – С. 86–234.

Егер Г. Коммуникативная и функциональная эквивалентность / Г. Егер // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / [отв. ред. В. Н. Комиссаров]. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 137–157.

Ейгер Г. В. Некоторые психолингвистические аспекты процесса перевода научно-технической литературы (взаимодействие фоновых и языковых знаний переводчика) / Г. В. Ейгер, В. Л. Юхт // Тетради переводчика. – М. : Высш. школа, 1987. – № 22. – С. 87–93.

Енбаева Л. В. Переводческое решение речевой многозначности (на материале литературы нонсенса) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Л. В. Енбаева. – Тюмень, 2009. – 24 с.

Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур. Заимствование и передача имен собственных с точки зрения лингвистики и теории перевода / Д. И. Ермолович. – М. : Р. Валент, 2001. – 133 с.

Зайцева А. Ингер Эдельфельдт по-русски. Заметки переводчицы [Электронный ресурс] / А. Зайцева. – Режим доступа : <http://www.trworkshop.net/lib/articles/3.shtml>.

Залевская А. А. Структура единиц и механизмов индивидуального лексикона / А. А. Залевская // Психолингвистические исследования значения слова и понимания текста : межвуз. тем. сб. науч. тр. – Калинин : КГУ, 1988. – С. 5–15

Залевская А. А. Индивидуальная «база данных» и проблема перевода / А. А. Залевская // Перевод как процесс и как результат: Язык, культура, психология : сб. науч. тр. – Калининград : Калининградский гос. ун-т, 1989. – С. 29–36.

Залевская А. А. Введение в психолингвистику : [учебник] / А. А. Залевская. – М. : Российск. гос. гуманит. ун-т, 1999. – 382 с.

Залевская А. А. Проблемы организации внутреннего лексикона человека / А. А. Залевская // Психолингвистические исследования. Слово. Текст : избр. тр. – М. : Гнозис, 2005. – С. 31–85.

Захаренко И. В. Прецедентное имя и прецедентное высказывание как символы прецедентных феноменов / И. В. Захаренко, В. В. Красных, Д. Б. Гудков, Д. В. Багаева // Язык, сознание, коммуникация : сб. статей. – М. : Филология, 1997. – Вып. 1. – С. 82–103.

Зимняя И. А. Психологический анализ перевода как вида речевой деятельности / И. А. Зимняя // Вопросы теории перевода : сб. науч. тр. / [отв. ред. А. Д. Швейцер]. – 1978. – Вып. 127. – С. 37–49.

Зимняя И. А. Лингвопсихология речевой деятельности / И. А. Зимняя. – М. : Московский психолого-социальный институт ; Воронеж : НПО «МОДЭК», 2001. – 432 с.

Зорівчак Р. П. Словесний образ у художньому перекладі / Р. П. Зорівчак // «Хай слово мовлено інакше...» : статті з теорії, критики та історії художнього перекладу / [упоряд. В. Коптілов]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 51–65.

Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 216 с.

Зорівчак Р. П. Український художній переклад і буття нації. Спроба історико-літературного осмислення / Р. П. Зорівчак // Чужомовне письменство на сторінках західноукраїнської періодики (1914–1939): бібліогр. покажч. / [за заг. ред. О. Лучук, Т. Лучука ; наук. ред. Р. Зорівчак ; ред. кол. : Б. Якимович (голова) та ін.]. – Львів : ВЦ ЛНУ імені І. Франка, 2003. – С. 5–16.

Зорівчак Р. П. Український художній переклад як націєтворчий чинник / Р. П. Зорівчак // Зарубіжна література. – 2007. – Квіт. (Чис. 14). – С. 1–5.

Іваниця Г. М. Микола Зеров. Антологія римської поезії / Г. М. Іваниця // Українська перекладознавча думка 1920-х – початку 1930-х років : хрестоматія вибраних праць з перекладознавства до курсу «Історія перекладу» для студентів, що навчаються за спеціальністю «Переклад» / [Укл. : Леонід Черноватий і В'ячеслав Карабан]. – Вінниця : Нова Книга, 2011. – С. 88–90.

Иванов В. В. Очерки по истории семиотики в СССР [Электронный ресурс] / В. В. Иванов. – М. : Наука, 1976. – 298 с. – Режим доступа : http://philologos.narod.ru/semiotics/ivanov_semio.htm.

Иванов Вяч. О языковых причинах трудностей перевода художественного текста / Вяч. Иванов // Поэтика перевода : сб. ст. / [сост. С. Ф. Гончаренко]. – М. : Радуга, 1988. – С. 69–87.

Идиатуллина Л. Т. Переводы произведений В. В. Маяковского на татарский язык и проблемы переводной множественности / Л. Т. Идиатуллина // И. А. Бодуэн де Куртене и современные проблемы теоретического и прикладного языкознания : III междунар. Бодуэновские чтения, 23–25 мая 2006 г. : труды и материалы: в 2-х т. / [под общ. ред. К. Р. Галиуллина, Г. А. Николаева]. – Казань : Казан. Ун-т, 2006. – Т. 1. – С. 242–244.

Изер В. Проблема переводимости: герменевтика и современное гуманитарное знание [Электронный ресурс] / В. Изер. – Режим доступа : <http://independent-academy.net/science/library/iser.html>.

Ильин Е. П. Психология творчества, креативности, одаренности / Е. П. Ильин. – СПб. : Питер, 2009. – 434 с.

Иссерс О. С. Коммуникативные стратегии и тактики русской речи / О. С. Иссерс. – [2-е изд., стереотип.]. – М. : USSR, 2003. – 284 с.

Каде О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации / О. Каде // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / [отв. ред. В. Н. Комиссаров]. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 69–91.

Казакова Т. А. О психосемиотическом аспекте перевода / Т. А. Казакова // Перевод и интерпретация текста : сб. науч. тр. / Ин-т языкознания АН СССР. – М., 1988(а). – С. 7–20.

Казакова Т. А. Стратегии решения задач в художественном переводе / Т. А. Казакова // Перевод и интерпретация текста : сб. науч. тр. / Ин-т языкознания АН СССР. – М., 1988(б). – С. 56–65.

Казакова Т. А. Роль речемыслительного стереотипа в художественном переводе / Т. А. Казакова // Перевод как процесс и как результат: Язык, культура, психология : сб. науч. тр. – Калининград : Калининградский гос. ун-т, 1989. – С. 51–57.

Казакова Т. А. Художественный перевод: в поисках истины / Т. А. Казакова. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2006. – 224 с.

Карабан В. І. Переклад англійської наукової і технічної літератури : [у 2-х ч.] / В. І. Карабан. – Вінниця : Нова Книга, 2001. – Ч. II : Лексичні, термінологічні та жанрово-стилістичні труднощі. – 302 с.

Карабан В. І. Переклад з української мови на англійську мову : навч. посібник-довідник [для студентів вищих закладів освіти] / В. І. Карабан, Дж. Мейс. – Вінниця : Нова Книга, 2003. – 608 с.

Карасик В. И. Языковые ключи / В. И. Карасик. – М. : Гнозис, 2009. – 406 с.

Карельский А. Творческая индивидуальность переводчика и его «стилистический слух» / А. Карельский // Иностранная литература. – 1994. – № 6. – С. 237–247.

Катфорд Дж. К. Лингвистическая теория перевода: Об одном аспекте прикладной лингвистики / Дж. К. Катфорд ; [пер. с англ.]. – М. : Едиториал УРСС, 2004. – 208 с.

Кашкин В. Б. Введение в теорию коммуникации / В. Б. Кашкин. – Воронеж : ВГТУ, 2000. – 175 с.

Кашкин В. Б. Факторная модель грамматического взаимодействия и перевод / В. Б. Кашкин // Вестник Воронежского государственного университета. Сер. : Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2002. – № 2. – С. 62–67.

Кашкин В. Б. Маркеры своего и чужого в межкультурном диалоге / В. Б. Кашкин // Взаимопонимание в диалоге культур: условия успешности : [коллект. монография] / [под общ. ред. Л. И. Гришаевой]. – Воронеж : ВГУ, 2004. – Ч. 2. – С. 49–62.

Кашкин В. Б. Асимметричность знака и межъязыковые различия / В. Б. Кашкин // Теоретические проблемы современного языкознания : сб. в честь проф. З. Д. Поповой. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2009. – С. 32–37.

Кашкин И. Для читателя-современника: статьи и исследования / И. Кашкин. – М. : Советский писатель, 1968. – 562 с.

Кияк-Редькович Л. Т. Соціопрагматичні та етнокультурні особливості візуально залежних текстів малої форми (на матеріалі сучасної англійської мови) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Л. Т. Кияк-Редькович. – К., 2011. – 19 с.

Клюканов И. Э. Прием переводческой подстраховки / И. Э. Клюканов // Перевод как процесс и как результат: Язык, культура, психология : сб. науч. тр. – Калининград : Калининградский гос. ун-т, 1989. – С. 96–105.

Клюканов И. Э. Динамика межкультурного общения: Системно-семиотическое исследование / И. Э. Клюканов. – Тверь : ТГУ, 1998. – 100 с.

Ковалев В. П. Языковые выразительные средства русской художественной прозы / В. П. Ковалев. – К. : Высшая школа, 1981. – 259 с.

Ковальська І. В. Колористика як перекладознавча проблема (на матеріалі українських і англійських художніх текстів) : автореф. дис. на здобуття наук.

ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» /
І. В. Ковальська. – К., 2001. – 19 с.

Когнитивная психология : [учебник для вузов] / [под ред. В. Н. Дружинина,
Д. В. Ушакова]. – М. : ПЕР СЭ, 2002. – 480 с.

Коломієць Л. В. Концептуально-методологічні засади сучасного
українського поетичного перекладу : [монографія] / Л. В. Коломієць. – К. : Вид.-
полігр. центр «Київський університет», 2004. – 522 с.

Комиссаров В. Н. Слово о переводе (Очерк лингвистического учения о
переводе) / В. Н. Комиссаров. – М. : Международные отношения, 1973. – 215 с.

Комиссаров В. Н. Смысловая стратификация текста как переводческая
проблема / В. Н. Комиссаров // Текст и перевод / [отв. ред. А. Д. Швейцер]. –
М. : Наука, 1988. – С. 6–17.

Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты) : [учеб. для
ин-тов и фак. иностр. яз.] / В. Н. Комиссаров. – М. : Высшая школа, 1990. –
253 с.

Комиссаров В. Н. Интуитивность перевода и объективность
переводоведения / В. Н. Комиссаров // Язык. Поэтика. Перевод : сб. науч. тр. –
М. : Моск. гос. лингв. ун-т. – 1996. – Вып. 426. – С. 91–99.

Комиссаров В. Н. Общая теория перевода : [учебник] / В. Н. Комиссаров. –
М. : ЧеРо, 1999(а). – 136 с.

Комиссаров В. Н. Переводоведение в XX веке: некоторые итоги /
В. Н. Комиссаров // Тетради переводчика. – М. : МГЛУ, 1999(б). – Вып. № 24. –
С. 4–20.

Комиссаров В. Н. Современное переводоведение / В. Н. Комиссаров. – М. :
ЭТС, 2001. – 424 с.

Конвенція про права дитини [Електронний ресурс]. – Режим доступу :
http://zakon.nau.ua/doc/?code=995_021.

Кондратьєва О. В. Когезія та когерентність у перекладі наукової прози (на
матеріалі наукових статей та монографій) : автореф. дис. на здобуття наук.

ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / О. В. Кондратьєва. – Одеса, 2011. – 20 с.

Конецкая В. П. Лексико-семантические характеристики языковых реалий. Великобритания : Лингвострановедческий словарь / В. П. Конецкая. – М. : Международные отношения, 1978. – 486 с.

Коптілов В. Першотвір і переклад (Роздуми і спостереження) / В. Коптілов. – К. : Дніпро, 1972. – 215 с.

Коптілов В. Теорія і практика перекладу : [навч. посіб.] / В. Коптілов. – К. : Юніверс, 2003. – 280 с.

Корнієнко В. Чи здолають перекладачі Керролів Еверест / В. Корнієнко // Осіння ластівка. Вибране. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – С. 210–216.

Корнилов О. А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов / О. А. Корнилов. – М. : ЧеРо, 2003. – 349 с.

Корунець І. В. Теорія і практика перекладу (аспектний переклад) : [підручник] / І. В. Корунець. – Вінниця : Нова Книга, 2000. – 448 с.

Корунець І. В. Вступ до перекладознавства : [підручник] / І. В. Корунець. – Вінниця : Нова Книга, 2008. – 512 с.

Косів Г. Віра Річ. Творчий портрет перекладача / Г. Косів. – Львів : Піраміда, 2011. – 264 с.

Кравченко А. В. Является ли язык репрезентативной системой? / А. В. Кравченко // *Studia Linguistica Cognitiva*. — М. : Гнозис, 2006. – Вып. 1. Язык и познание: Методологические проблемы и перспективы. – С. 135–156.

Кремнева А. В. Функционирование библейского мифа как прецедентного текста: на материале произведений Джона Стейнбека) : автореф. дис. на соискание уч. ступени канд. філол. наук : спец. 10.02.19 «Общее языкознание, социолінгвістика, психолінгвістика» / А. В. Кремнева. – Барнаул, 1999. – 22 с.

Крошнева М. Е. Теория литературы : [учебное пособие] / М. Е. Крошнева. – Ульяновск : УлГТУ, 2007. – 105 с.

Крупнов В. Н. В творческой лаборатории переводчика / В. Н. Крупнов. – М. : Международные отношения, 1976. – 190 с.

Крупнов В. Н. Лексикографические аспекты перевода : учеб. пособие [для ин-тов и фак. иностр. яз.] / В. Н. Крупнов. – М. : Высшая школа, 1987. – 192 с.

Крюков А. Н. Теория перевода / А. Н. Крюков. – М. : Военный красносламенный институт, 1989. – 176 с.

Куайн У. О. ван. Еще раз о неопределенности перевода / У. О. ван Куайн ; [пер. с англ. В. Суворовцева, пер. П. Куслия] // Логос : философско-литературный журнал. – М., 2005. – № 2. – С. 32–44.

Кубрякова Е. С. Части речи в ономазиологическом освещении / Е. С. Кубрякова. – М. : Наука, 1978. – 117с.

Кубрякова Е. С. Номинативный аспект речевой деятельности / Е. С. Кубрякова ; [АН СССР. Ин-т языкознания ; отв. ред. Б. А. Серебренников]. – М. : Наука, 1986. – 158 с.

Кубрякова Е. С. Новые единицы номинации в перекраивании картины мира как транснациональные проблемы / Е. С. Кубрякова // Языки и транснациональные проблемы : I междунар. науч. конф., 22–24 апреля 2004 г. : тезисы докл. – М.-Тамбов, 2004(а). – Т. I. – С. 9–16.

Кубрякова Е. С. Язык и знание: На пути получения знаний о языке: Части речи с когнитивной точки зрения. Роль языка в познании мира / Е. С. Кубрякова ; [Рос. академия наук. Ин-т языкознания]. – М. : Языки славянской культуры, 2004(б). – 560 с.

Кузьмина Н. А. Феномен художественного перевода в свете теории интертекста [Электронный ресурс] / Н. А. Кузьмина. – Режим доступа : <http://www.quebec.ru/ Translation/Page3.htm>.

Куликова М. Н. Фонографическая стилизация речи (на материале перевода англоязычной литературы на русский язык) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / М. Н. Куликова. – СПб., 2011. – 20 с.

Кундзич А. Переводческая мысль и переводческое недомыслие / А. Кундзич // Вопросы художественного перевода : сб. ст. / [сост. Вл. Россельс]. – М. : Советский писатель, 1955. – С. 213–258.

Кундзіч О. Творчі проблеми перекладу / Олексій Кундзіч. – К. : Дніпро, 1973. – 264 с.

Кунин А. В. О переводе английских фразеологизмов в англо-русском фразеологическом словаре / А. В. Кунин // Тетради переводчика / [гл. ред. Л. С. Бархударов]. – М. : Международные отношения, 1964. – Вып. 2. – С. 3–20.

Кунин А. В. Курс фразеологии современного английского языка : уч. пос. [для ин-тов и фак. иностр. яз.] / А. В. Кунин. – [3-е изд., стереотип.]. – Дубна : Феникс +, 2005. – 488 с.

Куслий П. С. Язык и онтологическая относительность : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филос. наук : спец. 09.00.01 «Онтология и теория познания» / П. С. Куслий. – М., 2007. – 18 с.

Кухаренко В. А. Интерпретация текста : учеб. пособие [для студентов пед. ин-тов по спец. № 2103 «Иностр. яз.»] / В. А. Кухаренко. – [2-е изд., перераб.]. – М. : Просвещение, 1988. – 192 с.

Кухаренко В. А. Текстовые категории в оригинале и переводе художественного прозаического произведения / В. А. Кухаренко // Перевод как процесс и как результат: Язык, культура, психология : сб. науч. тр. – Калининград : Калининградский гос. ун-т, 1989. – С. 14–24.

Кушнина Л. В. Теория гармонизации: опыт когнитивного анализа переводческого пространства / Л. В. Кушнина. – Пермь : Перм. гос. техн. ун-т, 2009. – 196 с.

Лановик М. Б. Проблеми художнього перекладу як предмет літературознавчої рефлексії : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня доктора філол. наук : спец. 10.01.06 «Теорія літератури» / М. Б. Лановик. – К., 2006. – 39 с.

Ланчиков В. К. Историческая стилизация в синхроническом художественном переводе / В. К. Ланчиков // Вестник Московского

государственного лингвистического университета / [отв. ред. В. К. Ланчиков]. – 2002. – Вып. 463. Перевод и дискурс. – С. 115–122.

Латышев Л. К. Разноязычные тексты как объект отождествления в переводе / Л. К. Латышев // Текст и перевод / [отв. ред. А. Д. Швейцер]. – М. : Наука, 1988. – С. 24–34.

Латышев Л. К. Технология перевода : [уч. пос. по подготовке переводчиков (с нем. яз.)] / Л. К. Латышев. – М. : НВИ – ТЕЗАУРУС, 2000. – 280 с.

Левик В. Перевод как искусство [Электронный ресурс] / В. Левик. – Режим доступа : <http://vvl00.narod.ru/vl-002.htm>.

Левицкая Т. Р. Теория и практика перевода с английского языка на русский / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман. – М. : Изд-во лит-ры на иностр. языках, 1963. – 263 с.

Левицкая Т. Р. Чем вызываются лексические трансформации при переводе? / Т. Р. Левицкая, А. М. Фитерман // Тетради переводчика / [гл. ред. Л. С. Бархударов]. – М. : Международные отношения, 1975. – Вып. 12. – С. 50–69.

Левый И. Состояние теоретической мысли в области / И. Левый // Мастерство перевода. – М. : Советский писатель, 1969. – С. 406–431.

Левый И. Искусство перевода / И. Левый. – М. : Прогресс, 1974. – 397 с.

Леонтьев А. А. Психофизиологические механизмы речи / А. А. Леонтьев // Общее языкознание. – М. : Наука, 1970. – С. 314–370.

Леонтьев А. А. Психолингвистические единицы и порождение речевого высказывания / А. А. Леонтьев. – [изд. 2-е, стереотип.]. – М. : Едиториал УРСС, 2003. – 312 с.

Лещенко Ю. Е. Становление лексикона билингва (по данным ассоциативного эксперимента) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Ю. Е. Лещенко. – Пермь, 2005. – 18 с.

Лилова А. Введение в общую теорию перевода / А. Лилова ; [под. общей редакцией П. М. Топера]. – М. : Высшая школа, 1985. – 256 с.

Литературоведение. Литературное произведение: основные понятия и термины / [под ред. Л. В. Чернец]. – М. : Высшая школа, 2000. – 680 с.

Лотман Ю. До побудови теорії взаємодії культур (семіотичний аспект) / Ю. Лотман // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи. Антологія / [за заг. ред. Дмитра Наливайка]. – К. : ВД «Києво-Могилянська Академія», 2009. – С. 197–210.

Лукин В. А. Художественный текст: Основы лингвистической теории и элементы анализа / В. А. Лукин. – М. : Ось-89, 1999. – 192 с.

Лурия А. Р. Язык и сознание / А. Р. Лурия ; [под ред. Е. Д. Хомской]. – М. : Моск. ун-т, 1979. – 320 с.

Люсый А. Переводы: пришествие новых смыслов / А. Люсый // Космополис. – 2003. – № 2 (4). – С. 49–63.

Мазур О. В. Дослідження творчої особистості перекладача у світлі теорії контекстів / О. В. Мазур // Науковий вісник Волинського національного університету імені Лесі Українки. – 2011. – Ч. 2, № 6. – С. 65–71.

Макарова Л. С. Коммуникативно-прагматические аспекты художественного перевода : дис. ... доктора филол. наук : 10.02.20 / Макарова Людмила Сергеевна. – М., 2006. – 364 с.

Маркина М. Г. Адекватность как переводческая проблема (функциональный подход) [Электронный ресурс] / М. Г. Маркина. – Режим доступа : http://www.nbuv.gov.ua/portal/natural/vdpu/Movozn/2008_14/article/32.pdf.

Маршак С. Я. Искусство поэтического портрета / С. Я. Маршак // Перевод – средство взаимного сближения народов: Художественная публицистика / [сост. А. А. Клышко ; предисл. С. К. Апта]. – М. : Прогресс, 1987. – С. 131–136.

Масленникова Е. М. Моделирование смысловой структуры текста при переводе / Е. М. Масленникова // Тверской меридиан : теоретический сборник. – Тверь : ТГУ, 1999(а). – Вып. 2. – С. 96–103.

Масленникова Е. М. Типология смысловых трансформаций поэтического текста [Электронный ресурс] / Е. М. Масленникова. – 1999(б). – Режим доступа : www.tol.tversu.ru/M4_Maslennikova.doc.

Мелихова Ю. Р. Теоретические аспекты процесса означивания как способности индивида [Электронный ресурс] / Ю. Р. Мелихова // Теория языка и межкультурная коммуникация : электронный научный журнал. – 2011. – № 1 (9). – Режим доступа : <http://tl-ic.kursksu.ru/index.php?page=6&new=9>.

Мешалкина Е. Н. Стратегии исторической стилизации в художественном переводе (на материале англоязычной художественной литературы XVIII–XX вв.) : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Мешалкина Евгения Николаевна. – М., 2008. – 206 с.

Милославский И. Креативный или творческий [Электронный ресурс] / И. Милославский. – Режим доступа : <http://www.izvestia.ru/news/347962> (27 апреля 2009).

Минченков А. Г. Когниция и эвристика в процессе переводческой деятельности / А. Г. Минченков. – СПб. : Антология, 2007. – 256 с.

Миньяр-Белоручев Р. К. Как стать переводчиком? / Р. К. Миньяр-Белоручев ; [отв. редактор М. Я. Блох]. – М. : Готика, 1999. – 176 с.

Мирам Г. Профессия: переводчик / Г. Мирам. – К. : Ника-Центр, 1999. – 160 с.

Мирошниченко В. В. Про коефіцієнт експресії та імпресії у текстовому перекладі / В. В. Мирошниченко // Другі Каразінські читання: Два століття Харківської лінгвістичної школи : всеукр. наук. конф., 5 лютого 2003 г. : тези доп. – Х. : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2003. – С. 88–89.

Михеев М. Ю. Стратегии перевода и остранение в художественных текстах / М. Ю. Михеев, Д. О. Добровольский // Компьютерная лингвистика и интеллектуальные технологии «Диалог 2006» : междунар. конф., 31 мая – 4 июня 2006 г. : тезисы докл. – М. : Наука, 2006. – С. 394–398.

Монастирецька Г. Креативність як лінгвістичний феномен / Г. Монастирецька // Лінгвістичні студії : зб. наук. праць / [укл. Анатолій

Загнітко (наук. ред.) та ін.]. – Донецьк : ДонНУ, 2008. – Вип. 17. – С. 39–44.

Мордовская Е. В. Особенности перевода когнитивных пространств в структуре знаний говорящего : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Мордовская Елена Вячеславовна. – Челябинск, 2006. – 181 с.

Мостовская И. Ю. Стереотипы в переводе, или как «свое чужое» становится «чужим своим» / И. Ю. Мостовская // Филология и культура : V междунар. науч. конф. 19–21 октября 2005 г. : тезисы докл. ; [отв. ред. Т. А. Фесенко]. – Тамбов : ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005. – С. 446–447.

Назмутдинова С. С. Гармония как переводческая категория (на материале русского, английского, французского кинодискурса) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.20 «Сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание» / Назмутдинова Светлана Сергеевна. – Тюмень, 2008. – 21 с.

Найда Ю. К науке переводить. Принципы соответствий / Ю. Найда // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / [отв. ред. В. Н. Комиссаров]. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 114–137.

Негребецький О. Від перекладача / О. Негребецький // Кіплінг Р. Такі самі оповідки. – К. : Темпора, 2012. – С. 6–7.

Некряч Т. Є. Через терни до зірок: труднощі перекладу художніх творів : навчальний посібник [для студентів перекладацьких факультетів вищих навчальних закладів] / Т. Є. Некряч, Ю. П. Чала. – Вінниця : Нова Книга, 2008. – 200 с.

Нестерова Н. М. Вторичность как онтологическое свойство перевода : дис. ... доктора филол. наук : 10.02.19 / Нестерова Наталья Михайловна. – Пермь, 2005. – 375 с.

Нестерова Н. М. Наука о переводе: герменевтика vs деконструктивизм / Н. М. Нестерова // Вестник Томского государственного университета. Сер. : Филология : общенаучный периодический журнал. – 2006. – № 291. – С. 235–238.

Нечаев Л. Г. Факторы, определяющие коммуникативную вариативность при переводе / Л. Г. Нечаев // Перевод и интерпретация текста : сб. науч. тр. / Ин-т языкознания АН СССР. – М., 1988. – С. 20–41.

Николаева Т. М. Языкознание и паралингвистика / Т. М. Николаева, Б. А. Успенский // Лингвистические исследования по общей и славянской типологии. – М. : Наука, 1966. – С. 63–74.

Новиков Л. А. Художественный текст и его анализ / Л. А. Новиков. – М. : Русский язык, 1988. – 304 с.

Новиков А. И. Концептуальная модель порождения вторичного текста / А. И. Новиков, Н. Сунцова // Обработка текста и когнитивные технологии. – Пушкино, 1999. – № 3. – С. 158–166.

Новикова М. Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / М. Новикова. – Ленинград, 1980. – 26 с.

Новикова М. Перекладач і класика (про форми і межі перекладацької інтерпретації) / М. Новикова // «Хай слово мовлено інакше...» : статті з теорії, критики та історії худож. перекладу / [упоряд. В. Коптілов]. – К. : Дніпро, 1982. – С. 40–51.

Нойберт А. Прагматические аспекты перевода / А. Нойберт // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / [отв. ред. В. Н. Комиссаров]. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 185–202.

Нуриев В. А. Некоторые особенности мысленного эксперимента и его роль при реализации художественного перевода / В. А. Нуриев // Ментальность. Коммуникация. Перевод : сб. статей памяти Федора Михайловича Березина (1931–2003) / [РАН. ИНИОН. Центр гуманист. науч.-информ. исслед. ; отд. Языкознания ; ответ. ред. и сост. Раренко М. Б.]. – М., 2008. – С. 141–158. – (Сер. «Теория и история языкознания»).

Овсянникова Е. В. Эксперимент в переводоведении / Е. В. Овсянникова // Вісник Сумського державного університету. Сер. : Філологічні науки. – Суми : СумДУ, 2003. – С. 183–187.

Огар Е. І. Дитяча книга: проблеми видавничої підготовки / Е. І. Огар. – Львів : Аз-Арт, 2002. – 160 с.

Огар Е. І. Мова дитячого літературного дискурсу: функціонально-комунікативні аспекти дослідження / Е. І. Огар // Вісник Сумського державного університету. Сер. : Філологічні науки. – 2006. – Вип. 3. – С. 10–17.

Олейник А. Ю. Переводческие трансформации в текстовом дискурсе (на материале англо-русского и русско-английского публицистического перевода) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / А. Ю. Олейник. – М., 2009 – 27 с.

Олікова М. О. Переклад як взаємодія двох культур / М. О. Олікова // Вісник Сумського державного університету. Сер. : Філологія. – 2007. – Т. 2, № 1. – С. 141–144.

Оришечко Т. А. Відтворення вигуків лексики в художньому перекладі (англо-український та українсько-англійський напрями) : автореф дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Т. А. Оришечко. – К., 2011. – 21 с.

Охременова Е. А. Художественный текст как объект межъязыковой и межкультурной адаптации : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Охременова Елена Анатольевна. – Белгород, 2002. – 214 с.

Павиленис Р. И. Проблемы смысла: современный логико-философский анализ языка / Р. И. Павиленис. – М. : Мысль, 1983. – 286 с.

Павкин Д. М. Образ волшебной страны в романах Дж. Р. Р. Толкиена: лингвокогнитивный анализ : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / Д. М. Павкин. – К., 2002. – 18 с.

Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі : [монографія] / С. Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 444 с.

Партико З. В. Загальне редагування: нормативні основи : [навчальний посібник] / З. В. Партико. – Львів : ВФ Афіша, 2006. – 416 с.

Пастрик Т. Особливості функціонування мовленнєвих стратегій у контексті білінгвізму / Т. Пастрик // Психологічні перспективи. – Луцьк : Вета, 2006. – Вип. 8. – С. 42–47.

Пермінова А. О. Культуромовне буття художнього твору як перекладознавча проблема : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / А. О. Пермінова. – К., 2008. – 19 с.

Петров С. Об уравнении коэффициентов импрессии и экспрессии в языке художественного перевода / С. Петров // Актуальные проблемы теории художественного перевода. – М., 1967. – Т. II. – С. 230–267.

Петрова Е. С. Автокоррекция переводчика и принцип дистанцирования / Е. С. Петрова // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. – 2006. – № 2. – С. 83–89.

Пєвцева О. С. Особливості відтворення соціолектів в англо-українському перекладі (на матеріалі роману Марка Твена «Пригоди Гекльберрі Фінна») / О. С. Пєвцева, О. В. Ребрій // In Statu Nascendi : зб. студ. ст. – Харків : НТМТ, 2011. – С. 138–144.

Передмова // Уайльд О. Зоряний хлопчина. – Львів : Світ дитини, 1920. – С. 4–5.

Поліщук О. П. Художнє мислення: естетико-культурологічний дискурс : [монографія] / О. П. Поліщук. – К. : Вид. ПАРАПАН, 2007. – 208 с.

Пономаренко Т. И. Установка как фактор формирования стратегии поведения: дис. ... канд. психол. наук : 19.00.01 / Пономаренко Татьяна Ильинична. – Новосибирск, 1998. – 158 с

Попкова Е. А. Психолингвистические особенности языкового сознания билингвов (на материале русско-английского учебного билингвизма) : дис. ... канд. філол. наук : 10.02.19 / Попкова Екатерина Анатольевна. – М., 2002. – 239 с.

Попович А. Проблемы художественного перевода / А. Попович. – М. : Высшая школа, 1980. – 199 с.

Потапова А. Є. Дитяча література: підходи та критерії перекладу / А. Є. Потапова // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – 2010. – № 49. – Р. 193–197.

Потапова А. Є. Відтворення стилістичних засобів у перекладі дитячої художньої літератури (на матеріалі українських, німецьких та російських перекладів творів Дж. Ролінг) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / А. Є. Потапова. – Одеса, 2011. – 20 с.

Пригожин И. Креативность в науках и гуманитарном знании: исследование отношения между двумя культурами (перевод с английского) / И. Пригожин // Синергетическая парадигма. Человек и общество в условиях нестабильности. – М. : Прогресс-Традиция, 2003. – С. 99–105.

Психологические исследования творческой деятельности / [отв. ред. О. К. Тихомиров]. – М. : Наука, 1975. – 252 с.

Псурцев Д. В. К проблеме перевода и интерпретации / Д. В. Псурцев // Проблемы переводческой интерпретации текста конца 20-го начала 21-го веков : хрестоматия. – Ер. : Лингва, 2009. – С. 240–251.

Пулина Е. А. Оказиональное слово в художественном тексте: способы образования и межъязыковой трансляции (на материале романа Дж. Джойса «Улисс» и его переводов на русский и немецкий языки) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. філол. наук : 10.02.19 «Теория языка» / Е. А. Пулина. – М, 2008. – 22 с.

Пшенкина Т. Г. Вербальная посредническая деятельность переводчика в межкультурной коммуникации: психолингвистический аспект : дис. ... доктора філол. наук : 10.02.19 / Пшенкина Татьяна Геннадьевна. – Барнаул, 2005. – 330 с.

Радчук В. Перекладність в динаміці / В. Радчук // Філологія і культура : зб. наук. пр. – К., 1996. – С. 35–40.

Радчук В. Забобон неперекладності (Чи під силу мові Тараса переклад цитат?) / В. Радчук // Всесвіт. – 2000. – № 1–2. – С. 166–170.

Радчук В. Д. Функції перекладу [Електронний ресурс] / В. Д. Радчук // Всесвіт. – 2006. – № 11–12. – С. 149–159. – Режим доступу : http://vsesvit-journal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=239&Itemid=41.

Радчук В. Д. Принцип функціональної рівності перекладу / В. Д. Радчук // Мова й дискурс: вимір і вимірювання : міжвуз. зб. наук. пр. до 75-річчя з дня народження доктора філол. наук, професора, академіка Академії наук вищої школи України Світлани Олексіївни Швачко. – Суми : СумДУ, 2010. – С. 179–185.

Ребрій А. В. Окказионализмы в современном английском языке (структурно-функциональный анализ) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / А. В. Ребрій. – Харьков, 1997. – 18 с.

Ребрій А. В. Особенности перевода окказиональных элементов квазиязыков (на примере романа Дж. Оруэлла «1984») / А. В. Ребрій // Вчені записки ХГІ «НУА». – Харків : Око, 2002. – Т. 8. – С. 534–543.

Ребрій О. В. Мовна мода та міжмовні паралелі / О. В. Ребрій // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2002. – № 567. – С. 95–101.

Ребрій О. В. Семантична інтерпретація та переклад окказиональних інновацій / О. В. Ребрій // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2003. – № 611. – С. 50–53.

Ребрій А. В. Антропоцентрический подход к изучению окказиональных инноваций / А. В. Ребрій // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2004. – № 636. – С. 32–37.

Ребрій О. В. Дискурсивний напрямок досліджень у сучасному перекладознавстві / О. В. Ребрій // Вчені записки ХГУ «НУА». – Харків : НУА, 2006(а). – Т. XII. – С. 591–599.

Ребрій О. В. Переклад окказионалізмів як лінгвістична проблема / О. В. Ребрій, А. О. Шураєв // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2006(б). – № 741. – С. 179–183.

Ребрій О. В. Комплексний підхід до вирішення проблеми перекладацької номінації / О. В. Ребрій // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2007. – № 772. – С. 34–37.

Ребрій О. В. Креативний потенціал номінативної діяльності у перекладі / О. В. Ребрій // Нова філологія : зб. наук. пр. – Запоріжжя : ЗНУ, 2008. – № 29. – С. 322–327.

Ребрій О. В. Системний підхід до вироблення стратегії перекладу / О. В. Ребрій // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2009(а). – № 848. – С. 215–220.

Ребрій О. В. Пригоди Аліси в Україні або про множинність сучасних перекладів / О. В. Ребрій // Лінгвістика ХХІ століття: нові дослідження і перспективи : зб. наук. пр. – К. : Логос, 2009(б). – С. 190–205.

Ребрій О. В. Психолінгвістичний аналіз перекладу лексичного нонсенсу / О. В. Ребрій // Нова філологія : зб. наук. пр. – Запоріжжя : ЗНУ, 2009(в). – № 33. – С. 188–194.

Ребрій О. В. Відтворення прецедентності віршованого пародійного тексту в англо-українському перекладі / О. В. Ребрій // Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер. : Лінгвістика. – Херсон : ХДУ, 2009(г). – Вип. 10. – С. 277–283.

Ребрій О. В. Особливості відтворення фразеологічної складової фантастичної художньої картини світу в англо-українському перекладі / О. В. Ребрій, А. Ю. Тіліга // Нова філологія : зб. наук. пр. – Запоріжжя : ЗНУ, 2010(а). – № 41. – С. 234–241.

Ребрій О. В. Евристичний підхід до прийняття рішень в перекладі / О. В. Ребрій // Філологічні трактати : наук. журнал. – Суми : СумДУ, 2010(б). – Т. 2, № 1. – С. 137–143.

Ребрій О. В. Когнітивна модель перекладацького семіозису / О. В. Ребрій // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2010(в). – № 928. – С. 213–219.

Ребрій О. В. Творчий аспект передачі мови персонажів фантастичного твору в англо-українському перекладі / О. В. Ребрій // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка. – Кіровоград : ТОВ "Імекс-ЛТД", 2010(г). – Вип. 89(1). – С. 108–113.

Ребрій О. В. Творчі виміри перекладу. Переклад як мімесис / О. В. Ребрій // Українське мовознавство : міжвід. наук. зб. – К. : КНУ імені Тараса Шевченка, 2010(д). – Вип. 40/1. – С. 318–321.

Ребрій О. В. «Образ перекладача» VS «образ автора»: взаємодія чи протидія? / О. В. Ребрій // Вісник Житомирського державного університету. – Житомир : ЖДУ імені І. Франка, 2011(а). – Вип. 56. – С. 170–174.

Ребрій О. В. Когнітивний аспект інтерпретації та перекладу okazіональних лексичних каламбурів / О. В. Ребрій // Вісник Київського національного лінгвістичного університету. – К. : КНЛУ, 2011(б). – Т. 1, № 1. – С. 140–148.

Ребрій О. В. Філософське осмислення творчої природи перекладу / О. В. Ребрій // Науковий вісник Херсонського державного університету. Сер. : Лінгвістика. – Херсон : ХДУ, 2011(в). – Вип. 14. – С. 286–291.

Ребрій О. В. Фонографічно стилізована мовленнєва аномалія як засіб характеристики персонажа та особливості її відтворення у перекладі / О. В. Ребрій // Фаховий та художній переклад: теорія, методологія, практика : IV Міжнар. наук.-практ. конф., 1–2 квітня 2011 р. : тези доп. – К. : НАУ, 2011(г). – С. 257–262.

Ребрій О. В. Обмеження як чинник перекладацької творчості: лінгвопсихологічний аналіз / О. В. Ребрій // Вісник Житомирського державного університету імені Івана Франка. – Житомир : ЖДУ імені І. Франка, 2012(а). – Вип. 62. – С. 150–154.

Ребрій О. В. Творчі виміри перекладу дитячої літератури / О. В. Ребрій // Філологічні трактати : наук. журнал. – Суми : СумДУ, 2012(б). – Т. 4, № 2. – С. 89–94.

Ревзин И. И. Основы общего и машинного перевода / И. И. Ревзин, В. Ю. Розенцвейг. – М. : Высшая школа, 1964. – 243 с.

Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика / Я. И. Рецкер. – М. : Международные отношения, 1974. – 216 с.

Рикер П. Парадигма перевода / П. Рикер // Лингвистические аспекты теории перевода : хрестоматия. – Ер. : Лингва, 2007. – С. 288–305.

Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Рикер П. ; [пер. с фр. и вступит. ст. И. Вдовиной]. – М. : «КАНОН-пресс-Ц»; «Кучково поле», 2002. – 624 с.

Рильський М. Мистецтво перекладу / М. Рильський. – К. : Радянський письменник, 1975. – 344 с.

Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / [Серебренников Б. А., Кубрякова Е. С., Постовалова В. И. и др.] – М. : Наука, 1988. – 215 с.

Романюга Н. В. Лінгвостилістичний та семіологічний виміри відтворення художнього світу автора (на матеріалі англomовних перекладів української малої прози кінця ХІХ – першої чверті ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Н. В. Романюга. – К., 2012. – 20 с.

Россельс Вл. Опыт теории художественного перевода : предисловие к книге / Вл. Россельс // Левый И. Искусство перевода. – М. : Прогресс, 1974. – 397 с.

Рубинштейн С. Л. Проблемы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – М. : Педагогика, 1973. – 424 с.

Рубинштейн С. Л. Основы общей психологии / С. Л. Рубинштейн. – СПб. : Питер, 2003. – 713 с.

Руднев В. П. Морфология реальности: Исследование по «философии текста» / В. П. Руднев. – М. : Гнозис, 1996. – 207 с.

Руднев В. Введение в прагмасемантику «Вини Пуха» / В. Руднев // Winnie Пух. Дом в Медвежьем Углу / А. Милн ; [пер. с англ. Т. А. Михайловой и В. П. Руднева ; аналитич. ст. и коммент. В. П. Руднева]. – [изд. 3-е, доп., исправл. и перераб.]. – М. : Аграф, 2000. – С. 8–53.

Рудяков А. Н. Система естественного языка глазами функционалиста (к проблеме определения языка) / А. Н. Рудяков // Культура народов Причерноморья. – 2004. – Т. 49 (I). – С. 190–194.

Рябова М. Э. Иноязычие как фактор развития личности и общества / М. Э. Рябова // Общественные науки и современность. – 2008. – № 2. – С. 167–176.

Рябова М. Э. Философские основы перевода [Электронный ресурс] / М. Э. Рябова. – Режим доступа : <http://study-english.info/article033.php>.

Рябцева Н. Переводоведение в России и за рубежом [Электронный ресурс] / Н. Рябцева. – Ч. 2. Анализ эмпирического материала. – Режим доступа : <http://www.iling-ran.ru/Riabtseva2.doc>.

Савенець А. Герменевтичний контекст перекладознавства [Електронний ресурс] / А. Савенець // Rocznik Europejskiego Kolegium Polskich i Ukraińskich Uniwersytetów. – Lublin, 2003. – S. 50–58. – Режим доступа : <http://www.theomniguild.com/content/view/176/1/>.

Савчин В. Р. Новаторство Миколи Лукаша в історії українського художнього перекладу : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / В. Р. Савчин. – К., 2006. – 20 с.

Савчин В. Мовотворча функція перекладів Миколи Лукаша / В. Савчин // Микола Лукаш: Моцарт українського перекладу : біографічно-бібліографічний та мистецький нарис. – Вінниця : Нова Книга, 2009. – С. 248–269.

Садченко В. Т. Вторичный семиозис в художественном тексте : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.01 «Русский язык» / В. Т. Садченко. – Владивосток, 2009. – 38 с.

Сандауэр А. Заботы переводчика / А. Сандауэр // Поэтика перевода : сборник / [пер. с разных яз. ; составл. С. Гончаренко ; предисл. Е. Николовой]. – М. : Радуга, 1988. – 236 с.

Сдобников В. В. Теория перевода : [учебник для переводческих факультетов и факультетов иностранных языков] / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. – Н. Новгород : НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, 2001. – 306 с.

Сдобников В. В. Герменевтические аспекты перевода / В. В. Сдобников, О. В. Петрова // Проблемы переводческой интерпретации текста конца 20-го начала 21-го веков : хрестоматия. – Ер. : Лингва, 2009. – С. 188–211.

Селиванова Е. А. Когнитивная ономазиология / Е. А. Селиванова. – К. : Изд-во украинского фитосоциологического центра, 2000. – 248 с.

Селиванова Е. А. Основы лингвистической теории текста и коммуникации : [монографическое учебное пособие] / Е. А. Селиванова. – К. : Фитосоциоцентр, 2002. – 336 с.

Селиванова Е. А. Стратегическая программа перевода в аспекте диалогичности / Е. А. Селиванова // Реальность, язык и сознание : междунар. межвуз. сб. науч. тр. ; [отв. ред. Т. А. Фесенко; ред. кол. : В. А. Виноградов, Б. Стефанинк; Федеральное агентство по образованию, Ин-т языкознания Рос. Академии наук; Тамбов. гос. ун-т им. Г. Р. Державина; Университет г. Билефельд. – Тамбов : ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005. – Вып. 3. – С. 85–90.

Серавин А. И. Конвергентное, дивергентное и творческое мышление: специфика, определения и исследования / А. И. Серавин // Психологическая газета. – 2005. – № 7/8 (июль-август). – С. 27–31.

Серебренников Б. А. Роль человеческого фактора в языке: Язык и мышление / Б. А. Серебренников. – М. : Наука, 1988. – 242 с.

Сковородников А. П. Графон / А. П. Сковородников // Речевое общение : специализированный вестник / [под ред. А. П. Сковородникова]. – Красноярск : Краснояр. гос. ун-т, 2002. – Вып. 4 (12). – С. 205–208.

Скрипнік І. Ю. Соматичні фразеологічні одиниці із значенням інтерперсональних відносин: структурно-семантичні та функціональні характеристики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.04 «Германські мови» / І. Ю. Скрипнік. – Харків, 2009. – 20 с.

Скугаревская Е. В. Графическое моделирование образных систем оригинала и перевода / Е. В. Скугаревская // Федоровские чтения : II Междунар. науч. конф. по переводоведению, 23–25 октября 2000 г. : тезисы докл. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2001. – Вып. 2. – С. 301–304.

Славова М. Волшебное зеркало детства / М. Славова. – К. : Издательско-полигр. центр «Киевский университет», 2002. – 92 с.

Солодовникова О. Г. Фонестема как синергетическое единство и ее функции в английском поэтическом тексте (VII–XX вв.) : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.04 «Германские языки» / О. Г. Солодовникова. – М., 2009. – 25 с.

Сорокин Ю. А. Психолингвистические проблемы восприятия и оценки текста / Ю. А. Сорокин // Психолингвистические аспекты изучения текста. – М., 1985. – С. 5–34.

Сорокин Ю. А. Перевод как специфический вид речевой деятельности / Ю. А. Сорокин // Перевод как процесс и как результат: Язык, культура, психология : сб. науч. тр. – Калининград : Калининградский гос. ун-т, 1989. – С. 24–29.

Сорокин Ю. А. Интуиция и перевод. Рефлексивный опыт переводчика-китаиста / Ю. А. Сорокин // Перевод как моделирование и моделирование перевода : сб. науч. тр. / [отв. ред. И. Э. Клюканов]. – Тверь, 1991. – С. 4–19.

Сорокин Ю. А. Переводоведение: Статус переводчика и психогерменевтические процедуры / Ю. А. Сорокин. – М. : ИТДГК «Гнозис», 2003. – 160 с.

Сорокин Ю. А. Что мы делаем, когда переводим художественный текст / Ю. А. Сорокин // Вопросы когнитивной лингвистики. – Тамбов. – 2005. – № 1. – С. 44–48.

Сорокин Ю. А. Художественный перевод и его фиктивная реальность [Электронный ресурс] / Ю. А. Сорокин // Мир лингвистики и коммуникации : электронный научный журнал. – Тверь : ТГСХА, ТИПЛиМК, 2008. – № 1(10). – Режим доступа : <http://tverlingua.by.ru/>.

Соскина С. Н. Способы семантизации окказиональных образований в научно-фантастическом тексте / С. Н. Соскина // Вопросы английской контекстологии. – Л. : ЛГУ, 1990. – Вып. 3. – С. 68–72.

Стилистика английского языка : [учебник] / [А. Н. Мороховский, О. П. Воробьева, Н. И. Лихошерст, З. В. Тимошенко]. – К. : Выща школа, 1991. – 272 с.

Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / М. Стріха. – К. : Факт – Наш час, 2006. – 344 с.

Суоми М. Устаревание переводов (Анализ переводов сказок и стихов К. И. Чуковского на предмет соответствия нормам современной финской литературы) [Электронный ресурс] / М. Суоми. – Режим доступа : <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/19336/kaantaja.pdf?sequence=2>.

Суперанская А. В. Общая теория имени собственного / А. В. Суперанская. – М. : Наука, 1973. – 366 с.

Сыроваткин С. Н. Теория перевода в аспекте функциональной лингвосемиотики : [учебное пособие] / С. Н. Сыроваткин. – Калинин : Калининский государственный университет, 1978. – 84 с.

Тарасов Е. Ф. К построению теории межкультурного общения / Е. Ф. Тарасов // Языковое сознание: формирование и функционирование. – М. : Институт языкознания РАН, 1998. – С. 30–34.

Тарнаева Л. П. Концепции языковой личности в контексте проблем переводоведения / Л. П. Тарнаева // Вестник Ленинградского государственного университета имени А. С. Пушкина. Серия: Филология. – СПб., 2008. – № 2(13). – С. 55–70.

Тер-Минасова С. Г. Война и мир языков и культур / С. Г. Тер-Минасова. – М. : Слово, 2008. – 344 с.

Тіліга А. Ю. Відтворення топоніміки як складової фантастичної художньої картини світу в англо-українських перекладах / А. Ю. Тіліга // Філологічні трактати : наук. журнал. – Суми : СумДУ, 2012. – Т. 4, № 2. – С. 114–118.

Тогоева С. И. Психолингвистические проблемы неологии : автореф. дис. на соискание уч. степени доктора филол. наук : спец. 10.02.19 «Общее языкознание, социолингвистика, психолингвистика» / С. И. Тогоева. – Воронеж, 2000. – 44 с.

Тихомиров О. К. Психология мышления : учеб. пособие [для студ. высш. учебн. заведений] / О. К. Тихомиров. – М. : Академия, 2002. – 288 с.

Толкін Дж. Р. Р. Про чарівні історії / Дж. Р. Р. Толкін ; [пер. з англ. К. Оніщук] // Сказання з Небезпечного Королівства ; [перекл. з англ. К. Оніщук та О. О'Лір]. – Львів : Астролябія, 2009. – С. 311–396.

Топер П. Предисловие / П. Топер // Введение в общую теорию перевода / Лилова А. ; [под. общей ред. П. М. Топера]. – М. : Высшая школа, 1985. – С. 5–15.

Топер П. Перевод и литература: творческая личность переводчика / П. Топер // Вопросы литературы. – 1998. – № 6. – С. 161–178.

Тороп П. Тотальный перевод / П. Тороп. – Тарту : Тартус. ун-т, 1995. – 220 с.

Торопцев И. С. Словопроизводственная модель / И. С. Торопцев. – Воронеж : ВГУ, 1986. – 340 с.

Трухтанова Е. В. Культурологические основания переводческой неэквивалентности при описании внешности человека (на материале французских переводов поэмы Н. В. Гоголя «Мертвые души») : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Трухтанова Екатерина Викторовна. – М., 2003. – 230 с.

Уржа А. В. Образ автора и образ переводчика как композиционные категории художественного переводного текста / А. В. Уржа // Русский язык: исторические судьбы и современность : I Междунар. конгресс исследователей русского языка, 13–16 марта 2001 г. : тезисы докл. – М. : МГУ, 2001. – С. 289–290.

Уржа А. В. К проблеме интерпретации авторского замысла в художественном переводе: гиперболизация оригинальных приемов и экспликация скрытых смыслов / А. В. Уржа // Понимание в коммуникации : междунар. науч. конф., 2005 г. : тезисы докл. – М. : НИВЦ МГУ, 2005. – С. 108.

Урнов М. Великий романист Чарльз Диккенс / М. Урнов // Ч. Диккенс : [собр. соч. в 10-ти т.]. – М. : Художественная литература, 1982. – Т. 1. – С. 5–24.

Усманова А. Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации / А. Р. Усманова. – Мн. : ПроPILEи, 2000. – 200 с.

Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы : [очерки] / А. В. Федоров. – Л. : Советский писатель, 1983. – 352 с.

Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) : учеб. пособие [для институтов и факультетов иностр. языков] / А. В. Федоров. – [5-е изд.]. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 416 с.

Фесенко Т. А. Принципы когнитивной транслятологии / Т. А. Фесенко // Реальность, язык и сознание : междунар. межвуз. сб. науч. тр. – Тамбов : ТГУ, 2002. – Вып. 2. – С. 15–28.

Фесенко Т. А. К проблеме когнитивной модели перевода / Т. А. Фесенко // Филология и культура : V междунар. науч. конф., 19–21 октября 2005 г. : тезисы докл. ; [отв. ред. Т. А. Фесенко]. – Тамбов : ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005(а). – С. 32–35.

Фесенко Т. А. Креативный перевод и мышление // Реальность, язык и сознание : междунар. межвуз. сб. науч. тр. / [отв. ред. Т. А. Фесенко ; ред. кол. : В. А. Виноградов, Б. Стефанин ; Федеральное агентство по образованию, Ин-т языкознания Рос. Академии наук ; Тамбов. гос. ун-т им. Г. Р. Державина; Университет г. Билефельд]. – Тамбов : ТГУ им. Г. Р. Державина, 2005(б). – Вып. 3. – С. 33–48.

Фестингер Л. Теория когнитивного диссонанса / Л. Фестингер ; [пер. с англ.]. – СПб. : Ювента, 1999. – 317 с.

Филатова О. М. Лингвоэстетическое исследование интерпретаций поэтического текста (на материале переводов стихотворения Г. Гейне «Ich weiß nicht, was soll es bedeuten...») : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / О. М. Филатова / Ижевск, 2007. – 18 с.

Философия культуры. Становление и развитие / [под ред. М. С. Кагана, Ю. В. Перова, В. В. Прозерского, Э. П. Юровской]. – СПб. : Лань, 1998. – 448 с.

Финкель А. М. О некоторых вопросах теории перевода // О. М. Фінкель – забутий теоретик українського перекладознавства : зб. вибр. пр. – Вінниця : Нова Книга, 2007. – С. 227–259.

Флоренский П. Имена [Электронный ресурс] / П. Флоренский. – Режим доступа : <http://www.magister.msk.ru/library/philos/florensk/floren03.htm>.

Флорин С. Муки переводческие / С. Флорин. – М. : Высшая школа, 1983. – 184 с.

Фокин С. Л. Перевод как незадача русской философии: к критике концепции мимесиса В. А. Подороги [Электронный ресурс] / С. Л. Фокин // Политическая концептология. – 2011. – № 1. – С. 162–177. – Режим доступа : <http://politconcept.sfedu.ru/2011.1/11.pdf>.

Фосслер К. Позитивизм и идеализм в языкознании / К. Фосслер // История языкознания XIX–XX веков в очерках и извлечениях / В. А. Звегинцев. – [изд-е 3-е, допол.]. – М. : Просвещение, 1964. – Ч. 1. – С. 324–335.

Фролова І. Є. Стратегія конфронтації в англomовному дискурсі : [монографія] / І. Є. Фролова. – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2009. – 344 с.

Хайруллин В. И. Перевод и фреймы : [учебное пособие] / В. И. Хайруллин. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2010. – 144 с.

Хинтиikka Я. Логико-эпистемологические исследования : сб. избр. статей / Я. Хинтиikka. – М. : Прогресс, 1980. – 448 с.

Холл М. Магия коммуникации. Использование структуры и значения языка / М. Холл. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2004. – 352 с.

Холодная М. А. Когнитивные стили. О природе индивидуального ума / М. А. Холодная. – [2-е изд.]. – СПб. : Питер, 2004. – 384 с.

Худяков А. А. Семиотика перевода [Электронный ресурс] / А. А. Худяков. – 2002. – Режим доступа : http://www.professor_hudyaakov.ru/pdf/2002-semiotics.pdf.

Худяков А. А. О потенциале взаимодействия когнитивной и доказательно-экспериментальной парадигм в практике лингвистического исследования / А. А. Худяков, Е. М. Чухарев // В поисках смысла : сб. науч. тр., посвященный памяти профессора А. А. Худякова. – СПб. : СПбГУЭФ, 2010. – С. 23–36.

Хукер М. Толкин русскими глазами / М. Хукер. – М. : ТТТ; ТО СПб, 2003. – 302 с.

Царук О. Українська мова серед інших слов'янських: етнологічні та граматичні параметри / О. Царук. – Дніпропетровськ : Наука і освіта, 1998. – 205 с.

Цвиллинг М. Я. Эвристический аспект перевода и развитие переводческих навыков / М. Я. Цвиллинг // Чтение. Перевод. Устная речь: Методика и лингвистика / [отв. ред. Е. А. Рейман]. – Л. : Наука, 1977. – С. 172–180.

Цвиллинг М. Я. Переводоведение как синтез знания / М. Я. Цвиллинг // Тетради переводчика : науч.-теор. сб. – М. : МГЛУ, 1999. – Вып. № 24. – С. 20–31.

Цвиллинг М. Я. Когнитивные модели и перевод (к постановке проблемы) / М. Я. Цвиллинг // Вестник Московского государственного лингвистического университета. – 2003. – Вып. 480. Перевод как когнитивная деятельность. – С. 21–26.

Чала Ю. П. Відтворення культурно-маркованих знаків Вікторіанської доби в українських перекладах : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / Ю. П. Чала. – К., 2006. – 20 с.

Чала Ю. П. Реалія і культурно маркований знак: термінологічні аспекти перекладознавства / Ю. П. Чала // Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені В. Винниченка. – Кіровоград : ТОВ «Імекс-ЛТД», 2010. – Вип. 89 (1). – С. 122–126.

Человеческий фактор в языке. Язык и порождение речи. – М. : Наука, 1991. – 240 с.

Чем креативность отличается от творчества ? [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.brandmedia.ru/design_002_04.shtml.

Чередниченко О. І. Функції перекладу у сучасному світі / О. І. Чередниченко // Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. – 2006. – № 725. – С. 162–165.

Чередниченко О. І. Про мову і переклад / О. І. Чередниченко. – К. : Либідь, 2007. – 248 с.

Чередниченко О. І. Український переклад: З минулого до сьогодення / О. І. Чередниченко // Од слова путь верстаючи й до слова... : Збірник на пошану Роксолани Петрівни Зорівчак, доктора філологічних наук, професора, заслуженого працівника освіти України. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2008. – С. 21–31.

Чернов Г. В. Контекстно-свободная и контекстно-связанная имплицативность и проблема перевода / Г. В. Чернов // Текст и перевод ; [отв. ред. А. Д. Швейцер]. – М. : Наука, 1988. – С. 51–63.

Чуковский К. И. Высокое искусство / К. И. Чуковский. – М. : Советский писатель, 1968. – 384 с.

Швейцер А. Д. Перевод и лингвистика. (Газетно-информационный и военно-публицистический перевод) / А. Д. Швейцер. – М. : Воениздат, 1973. – 280 с.

Швейцер А. Д. Теория перевода: Статус, проблемы, аспекты / А. Д. Швейцер. – М. : Наука, 1988. – 215 с.

Швейцер А. Д. Междисциплинарный статус теории перевода / А. Д. Швейцер // Тетради переводчика : науч.-теор. сб. – М. : МГЛУ, 1999. – Вып. № 24. – С. 20–31.

Шелудько А. В. Труднощі словотвірного характеру в англо-українському та українсько-англійському художньому перекладі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / А. В. Шелудько. – К., 2009. – 19 с.

Шиппі Т. Вступне слово / Т. Шиппі // Сказання з Небезпечного Королівства / [перекл. з англ. Катерина Оніщук та Олена О'Лір]. – Львів : Астролябія, 2009. – С. xi–xxxii.

Шлейермахер Ф. О разных методах перевода. Лекция, прочитанная 24 июня 1813 г. / Ф. Шлейермахер ; [перевод Н. М. Берновской ; под ред. А. Л. Борисенко

и А. Ю. Зиновьевой] // Вестник Московского университета. Серия 9 : Филология. – 2000. – № 2. – С. 127–145.

Шмелев А. Ключевые идеи русской языковой картины мира и межкультурная коммуникация [Электронный ресурс] / А. Шмелев // Коммуникация: концептуальные и прикладные аспекты (Communication: Theoretical Approaches and Practical Applications): II междунар. конф., 22–24 апреля 2004 г. : тезисы докл. – Режим доступа : http://www.russcomm.ru/rca_biblio/sh/shmelev.shtml.

Шубина Н. Л. Невербальная семиотика печатного текста как область лингвистического знания / Н. Л. Шубина // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2009. – № 96. – С. 184–192.

Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод / Е. Г. Эткинд. – М. : Советский писатель, 1963. – 432 с.

Эткинд Е. Г. Художественный перевод: искусство и наука / Е. Г. Эткинд // Вопросы языкознания. – 1970. – № 4. – С. 15–30.

Этманова Л. А. Психолингвистические особенности языкового сознания естественных билингвов : автореф. дис. на соискание уч. степени канд. филол. наук : спец. 10.02.19 «Теория языка» / Л. А. Этманова. – М., 2006. – 20 с.

Юнг К.-Г. Архетип и символ / К.-Г. Юнг. – М. : Ренессанс, 1991. – 304 с.

Языковая номинация (Общие вопросы) / [отв. редакторы Б. А. Серебренников, А. А. Уфимцева]. – М. : Наука, 1977. – 360 с.

Якимчук А. П. Стратегія очуження в перекладі та питання етнокультурної приналежності : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.02.16 «Перекладознавство» / А. П. Якимчук. – Одеса, 2011. – 20 с.

Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода / Р. Якобсон // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / [отв. ред. В. Н. Комиссаров]. – М. : Международные отношения, 1978. – С. 16–25.

Якобсон Р. Язык и бессознательное / Р. Якобсон ; [пер. с англ., фр., К. Голубович, Д. Елифанова, Д. Кротовой, К. Чухрукидзе, В. Шеворошкина ;

составл., вст. слово К. Голубович, К. Чухрукидзе ; ред. пер. Ф. Успенский]. – М. : Гнозис, 1996. – 248 с.

Якобсон Р. Новейшая русская поэзия. набросок первый: Подступы к Хлебникову [Электронный ресурс] / Р. Якобсон ; [опубликовано: 31.05.2008]. – Режим доступа : <http://novruslit.ru/library/?p=29>.

Яковлев В. А. Философия творчества в диалогах Платона / В. А. Яковлев // Вопросы философии. – 2003. – № 6. – С. 142–154.

Яковлев В. А. Философские принципы креативности / В. А. Яковлев // Вестник Московского университета. Серия 7. Философия. – 1999. – № 5. – С. 98–103.

Яковлева М. А. Компенсация при передаче стилистически сниженных высказываний на разных уровнях текста : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / Яковлева Мария Александровна. – М., 2008. – 130 с.

Ярошевский М. Г. История психологии / М. Г. Ярошевский. – [3-е изд., дораб.]. – М. : Мысль, 1985. – 575 с.

Яусс Х. Р. К проблеме диалогического понимания / Х. Р. Яусс ; [пер. с нем. Е. А. Богатыревой] // Вопросы философии. – 1994. – № 12. – С. 97–106.

Aitchison J. Word in the Mind. An Introduction to the Mental Lexicon / J. Aitchison. – New York : Basil Blackwell Inc., 1987. – 207 p.

Aitchison J. The seeds of speech: Language origin and evolution / J. Aitchison. – Cambridge, New York, Melbourne : Cambridge University Press, 1996. – 282 p.

Anderson D. A. The Annotated Hobbit / D. A. Anderson. – Boston : Houghton Mifflin Company, 2002. – 413 p.

Basile E. Responding to the Enigmatic Address of the Other / E. Basile // New Voices in Translation Studies. – 2005. – № 1. – P. 12–30.

Bauer L. English Word-Formation / L. Bauer. – Cambridge : Cambridge University Press, 1983. – 296 p.

Bell R. T. Psychological / Cognitive Approaches / R. T. Bell // Routledge encyclopedia of translation studies. – L., N.Y. : Routledge, 1998. – P. 34–36.

Benjamin W. The Task of the Translator. An introduction to the translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens* / W. Benjamin // *The Translation Studies Reader* ; [Ed. by L. Venuti]. – L., N.Y. : Routledge, 2000. – P. 148–159.

Berman A. La retraduction comme espace de traduction / A. Berman // *Palimpsestes*. – 1990. – № 4. – P. 1–7.

Bernardini S. Using Think-Aloud Protocols to investigate the translation process: methodological aspects / S. Bernardini // *Target*. – 2001. – Vol. 13, Issue 2. – P. 241–63.

Biguenet J. The Craft of Translation / J. Biguenet, R. Schulte. – Chicago : University of Chicago Press, 1989. – 153 p.

Birdwood-Hedger M. Tension between Domestication and Foreignization in English-language Translations of *Anna Karenina* / M. Birdwood-Hedger. – Edinburgh : University of Edinburgh, 2006. – 291 p.

Brljak V. The Books of Lost Tales: Tolkien as Metafictionist / V. Brljak // *Tolkien Studies*. – Morgantown : West Virginia University Press, 2010. – Vol. 7. – P. 1–34.

Carroll L. Alice on the Stage [Electronic resource] / L. Carroll. – Access : <http://www.alice-in-wonderland.net/books/onstage.html>.

Cho S.-E. Translator's Creativity found in the Process of Japanese-Korean Translation / S.-E. Cho // *Meta: Translators' Journal*. – 2006. – Vol. 51, № 2. – P. 378–388.

Cohen A. D. On Taking Tests: What the Students Report / A. D. Cohen // *Language Testing*. – 1984. – № 11 (1). – P. 70–81.

Cronin M. Keeping one's Distance: Translation and the Play of Possibility / M. Cronin // *TTR : traduction, terminologie, redaction*. – 1995. – Vol. 8, № 2. – P. 227–243.

Darwish A. Towards a Theory of Constraints in Translation 16 June 1999 Document Status: Draft Version 0.2 [Electronic resource] / A. Darwish. – Access : http://www.translocutions.com/translation/constraints_0.1.pdf.

Dolitsky M. Under the Tumtum Tree: From Nonsense to Sense, a Study in Nonautomatic Comprehension / M. Dolitsky. – Amsterdam : John Benjamins B.V., 1984. – 119 p.

Dong Y. Shared and separate meanings in the bilingual mental lexicon / Y. Dong, S. Gui, B. Macwhinney // Bilingualism : Language and Cognition. – 2005. – № 8(3). – P. 221–238.

Downing D. C. Into the Wardrobe: C. S. Lewis and the Narnia Chronicles / D. C. Downing. – San Francisco : Jossey-Bass, 2005. – 256 p.

Eco U. The Role of the Reader / U. Eco. – Bloomington : Indiana University Press, 1984. – 273 p.

Fernandes L. Translation of Names in Children's Fantasy Literature: Bringing the Young Reader into Play / L. Fernandes // New Voices in Translation Studies. – 2006. – № 2. – P. 44–57.

Fraser J. The Translator Investigated. Learning from Translation Process Analysis // The Translator. – 1996. – № 2:1. – P. 65–79.

Frielinghaus H. Re-Translation / H. Frielinghaus // Translation Review. – 2002. – № 63. – P. 79.

Gass W. H. Re-Translation / W. H. Gass // Translation Review. – 2002. – № 63. – P. 75–76.

Gile D. Integrated Problem and Decision Reporting as a Translator Training Tool / D. Gile // The Journal of Specialised Translation. – 2004. – Issue 02 (July). – P. 2–20.

Göpferich S. Process Research into the development of Translation Competence: Where are We, and Where Do We Need to Go? / S. Göpferich, R. Jääskeläinen // Across Languages and Cultures. – 2009. – № 10 (2). – P. 169–191.

Gorlee D. L. Wittgenstein, Translation and Semiotics / D. L. Gorlee // Semiotics and the Problem of Translation: With Special Reference to the Semiotics of Charles S. Pierce. – Amsterdam : Rodopi, 1994. – № 12. – P. 87–114.

Gürçağlar S. T. Retranslation / S. T. Gürçağlar // Routledge Encyclopedia of Translation Studies. – L., N.Y. : Routledge, 2008. – P. 232–236.

Halliday M. A. K. Cohesion in English Text / M. A. K. Halliday, R. Hasan. – L. : Longman Group LTD, 1976. – 374 p.

Hansen G. Experience and Emotion in Empirical Translation Research with Think-Aloud and Retrospection / G. Hansen // Meta: Translators' Journal. – 2005. – Vol. 50, № 2. – P. 511–521.

Hansen G. Retrospection methods in translator training and translation research / G. Hansen // Journal of Specialised Translation. – 2006. – Issue 5 (January). – P. 2–41.

Hatim B. The Translator as Communicator / B. Hatim, I. Mason. – L., N.Y. : Routledge, 1997. – 244 p.

Hermans T. On Translating Proper Names, with Reference to De Witte and Max Havelaar / T. Hermans // Modern Dutch Studies. A volume of essays in honour of Professor Peter King / [ed. Michael Wintle]. – L. : Athlone, 1988. – P. 11–24.

Hermans T. Norms and the Determination of Translation / T. Hermans // Translation, Power, Subversion / [Alvarez R. and Vidal M. (eds).]. – Clevedon : Multilingual Matters, 1996. – P. 25–51.

Höebel S. Sinclair Lewis, Babbitt: A Case for Re-Translation / S. Höebel // Translation Review. – 2002. – № 63. – P. 77–78.

House J. Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation / J. House // Meta: Translators' Journal. – 2001. – Vol. 46, № 2. – P. 243–257.

House J. Text and context in translation / J. House // Journal of Pragmatics. – 2006. – Vol. 38. – P. 338–358.

Inaba T. Is Translation a Rewriting of an Original Text? [Electronic resource] / T. Inaba // Translation Journal. – 2009. – Vol. 13, № 2 (April). – Access : <http://www.bokorlang.com/journal/48rewrite.htm>.

Jääskeläinen R. Investigating Translation Strategies / R. Jääskeläinen // Recent Trends in Empirical Translation Research. – Joensuu : University of Joensuu, 1993. – P. 99–119.

Kaiser R. The Dynamics of Retranslation: Two Stories / R. Kaiser // Translation Review. – 2002. – № 63. – P. 84–85.

Kajcsa B. The Organization of Early Bilingual Mental Lexicon in Light of a Picture-Naming Task / B. Kajcsa // *Acta Universitatis Sapientiae. Philologica*. 2010. – № 2. – P. 326–336.

Kibbee D. A. When Children's Literature Transcends its Genre: Translating Alice in Wonderland / D. A. Kibbee // *Meta: Translators' Journal*. – 2003. – Vol. 48, № 1–2. – P. 307–321.

Kim R. Use of Extralinguistic Knowledge in Translation / R. Kim // *Meta: Translators' Journal*. – 2006. – Vol. 51, № 2. – P. 284–303.

Knittlova D. On the Degree of Translators' Creativity / D. Knittlova // *Acta Universitatis Palackianae Olomucensis Facultas Philosophica. Philosophica*. – 2000. – № 73. – P. 9–12.

Koestler A. The Act of Creation / A. Koestler. – N.Y. : The Macmillan Company, 1964. – 751 p.

Koskinen K. Alice's Adventures in Finland: from Domestication to Forenization and Back / K. Koskinen, O. Paloposki // *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies*. – Amsterdam : John Benjamins, 2004. – P. 27–38.

Kostopoulou G. The Role of Coherence in Text Approaching and Comprehension: Applications in Translation Didactics / G. Kostopoulou // *Meta: Translators' Journal*. – 2007. – Vol. 52, № 1. – P. 146–155.

Krings H. P. Translation Problems and Translation Strategies of Advanced German Learners of French / H. R. Krings // *Interlingual and Intercultural Communication*. – Tübingen : Gunter Narr, 1986. – P. 263–275.

Krings H. P. The use of introspective data in translation / H. R. Krings // *Introspection in second language research* / [Faerch Claus and Kasper Gabriele (eds.)]. – Clevedon, U.K. : Multilingual Matters, 1987. – P. 159–174.

Künzli A. Think-aloud Protocols – A Useful Tool for Investigating the Linguistic Aspect of Translation / A. Künzli // *Meta: Translators' Journal*. – 2009. – Vol. 54, № 2. – P. 326–341.

Kussmaul P. Think-Aloud Protocol Analysis / P. Kussmaul, S. Tirkkonen-Condit // Translation Studies TTR : traduction, terminologie, redaction. – 1995. – Vol. 8, № 1. – P. 177–199.

Lam Kam-mei J. The Thinking-aloud Protocol in the Investigation of the Translation Process [Electronic resource] / J. Lam Kam-mei // Access : <http://repository.ust.hk/dspace/bitstream/1783.1/1350/1/meetpt05.pdf>.

Lefevere A. Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame / A. Lefevere. – L., N.Y. : Routledge, 1992. – 176 p.

Lefevere A. Mother Courage's Cucumbers. Text, System and Refraction in s Theory of Literature / A. Lefevere // The Translation Studies Reader / [ed. by L. Venuti]. – L., N.Y. : Routledge, 2000. – P. 233–249.

Levy J. Translation as a Decision Process / J. Levy // The Translation Studies Reader / [ed. by L. Venuti]. – L., N.Y. : Routledge, 2000. – P. 148–159.

Loffredo E. Introduction / E. Loffredo, M. Perteghella // Perspectives on Creative Writing and Translation Studies. – L. : Continuum, 2007. – P. 1–16.

Lörscher W. Translation Performance, Translation Process and Translation Strategies / W. Lorsch. – Tübingen : Gunter Narr, 1991. – 156 p.

Mailhac J.-P. Formulating Strategies for the Translator [Electronic resource] / J.-P. Mailhac // Translation Journal. – 2007. – Vol. 11, № 2. – Access : <http://translationjournal.net/journal/40strategies.htm>.

Mdallel S. Translating Children's Literature in the Arab World: The State of the Art / S. Mdallel // Meta: Translators' Journal. – 2003. – Vol. 48, № 1–2. – P. 298–306.

Metcalf E.-M. Exploring Cultural Difference Through Translating Children's Literature / E.-M. Metcalf // Meta: Translators' Journal. – 2003. – Vol. 48, № 1–2. – P. 322–327.

Nabokov V. Problems of Translation: "Onegin" in English 2000 / V. Nabokov // The Translation Studies Reader / [ed. by L. Venuti]. – L., N.Y. : Routledge, 2000. – P. 71–83.

Niska H. Explorations in translational creativity: Strategies for interpreting neologisms : Workshop paper [Electronic resource] / N. Niska. – 1998. – Access : <http://www.geocities.com/~tolk/lic/kreeng2.htm/>.

Nord C. Proper Names in Translations for Children: Alice in Wonderland as a Case in Point / C. Nord // *Meta: Translators' Journal*. – 2003. – Vol. 48, № 1–2. – P. 182–196.

Norman D. A. On Data-limited and Resource-limited Processes / D. A. Norman, D. G. Bobrow // *Cognitive Psychology*. – 1975. – Vol. 7. – P. 44–64.

O'Sullivan E. Imagology Meets Children's Literature / E. O'Sullivan // *International Research in Children's Literature*. – 2011. – № 4.1. – P. 1–14.

O'Sullivan E. Narratology meets Translation Studies, or, The Voice of the Translator in Children's Literature / E. O'Sullivan // *Meta: Translators' Journal*. – 2003. – Vol. 48, № 1–2. – P. 197–207.

Ordudari M. Translation Procedures, Strategies and Methods [Electronic resource] / M. Ordurari // *Translation Journal*. – Vol. 11, № 3. – 2007. – Access : <http://translationjournal.net/journal/41culture.htm>.

Orero P. The Translation of Nonsense Literature: Edward Lear and Lewis Carroll [Electronic resource] / P. Orero. – Access : <http://www.llc.manchester.ac.uk/ctis/postgraduate/research/phd-theses/Orero/>.

Orhanen A. Beauty as Beastly: Aesthetic-Ethical Duality in Oscar Wilde's The Star-Child / A. Orhanen // *A Giant's Garden : Special "Fairy Tales"*. – 2009. – Issue Spring. – Access : http://www.oscholars.com/TO/Specials/Tales/Star_Orhanen.htm.

Paloposki O. A Thousand and One Translations: Revisiting Re-translations / O. Paloposki, K. Koskinen // *Claims, Changes and Challenges in Translation Studies : selected contributions from the EST Congress, Copenhagen 2001* / [ed. by Gyde Hansen, Kirsten Malmkjær, Daniel Gile]. – Amsterdam : John Benjamins, 2004. – P. 27–38.

Pattison A. Painting with words / A. Pattison // *Perspectives on Creative Writing and Translation Studies*. – L. : Continuum, 2007. – P. 84–94.

Pavlenko A. Conceptual Representation in the Bilingual Lexicon and Second Language Vocabulary Learning / A. Pavlenko // *The Bilingual Mental Lexicon Interdisciplinary Approaches* / [Ed. by Aneta Pavlenko]. – Bristol, Buffalo, Toronto : Multilingual Matters, 2009. – P. 125–160.

Pinker S. Words and Rules. The Ingredients of Language / S. Pinker. – N.Y. : Perennial, 1999. – 349 p.

Pym A. European Translation Studies, Une science qui dérange, and Why Equivalence Needn't Be a Dirty Word / A. Pym // *TTR : traduction, terminologie, redaction*. – 1995. – Vol. 8, № 1. – P. 153–176.

Rambaek I. Translation Strategies expressed in Retrospective and Concurrent Verbal Reports / I. Rambaek // *Romansk Forum*. – 2004. – № 19. – P. 7–19.

Sanchez M. T. The Problem of Literary Translation: a Study of the Theory and Practice of Translation from English into Spanish / M. T. Sanchez. – Bern : Peter Lang AG, International Academic Publishers, 2009. – 269 p.

Seleskovitch D. Interpreter pour traduire / D. Seleskovitch, M. Lederer. – [3-e ed.]. – Paris : Didier Erudition, 1993. – 311 p.

Shavit Z. Translation of Children's Literature as a Function of its Position in the Literary Polysystem / Z. Shavit // *Poetics Today*. – 1981. – Vol. 2, № 4. – P. 171–179.

Shavit Z. Poetics of Children's Literature / Z. Shavit. – Athens and London : University of Georgia Press, 1986. – 216 p.

Shavit Z. Cultural Notions and Literary Boundaries: On the Creation of the Systemic Opposition between Children's Literature and Adult Literature in the Eighteenth Century / Z. Shavit // *Space and Boundaries of Literature / Espace et frontières de la littérature. Proceedings of the 12th Congress of the International Comparative Literature Association*. – Munich, 1988. – P. 416–422.

Stolze R. Translating for Children – World View or Pedagogics? / R. Stolze // *Meta: Translators' Journal*. – 2003. – Vol. 48, № 1–2. – P. 208–221.

Tirkkonen-Condit S. Metaphors in translation processes and products / S. Tirkkonen-Condit // *Quaderns. Revista de traducció*. – 2001. – № 6. – P. 11–15.

Tirkkonen-Condit S. The Monitor Model Revisited: Evidence from Process Research / S. Tirkkonen-Condit // *Meta: Translators' Journal*. – 2005. – Vol. 50, № 2. – P. 405–414.

Torrance E. P. Guiding creative talent / E. P. Torrance. – Englewood Cliffs, W.J. : Prentice-Hall, 1964. – 278 p.

Toury G. The nature and Role of Norms in Literary Translation / G. Toury // *Literature and Translation: New Perspectives in Literary Studies*. – Leuven : Acco, 1995. – P. 83–100.

Vandepitte S. Remapping Translation Studies: Towards a Translation Studies Ontology / S. Vandepitte // *Meta: Translators' Journal*. – 2008. – Vol. 53, № 3, – P. 569–588.

Venuti L. Strategies of translation / L. Venuti // *Encyclopedia of translation studies*. – L., N.Y. : Routledge, 2001. – P. 240–244.

Venuti L. The Translator's Invisibility. A history of Translation. – L., N.Y. : Routledge, 2004. – 353 p.

Venuti L. Translation, History, Narrative / L. Venuti // *Meta: Translators' Journal*. – 2005. – Vol. 50, № 3. – P. 800–816.

Wills W. Translator Awareness / W. Wills // *A Journal of English Language, Literatures in English and Cultural Studies*. – 1997. – № 33. – P. 89–100.

Wills W. Translation Studies – The State of the Art / W. Wills // *Meta: Translators' Journal*. – 2004. – Vol. 49, № 4. – P. 777–785.

Wills W. Decision Making in Translation / W. Wills // *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / [ed. by Mona Baker]. – N.Y. : Routledge, 2005. – P. 57–60.

Xiabin H. Translation norms and the translator's agency / H. Xiabin // *SKASE Journal of Translation and Interpretation*. – 2007. – Vol. 2, № 1. – P. 24–29.

Zawawi A. Pinning Down Creativity in Translation: The Case of Literary Texts [Electronic resource] / A. Zawawi // Published. – October 2008. – Access : <http://www.translationdirectory.com/articles/article1750.php>.

СПИСОК ЛЕКСИКОГРАФІЧНИХ ТА ДОВІДКОВИХ ДЖЕРЕЛ

Американа = Англо-русский лингвострановедческий словарь «Американа» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : http://www.rubricon.com/americana_1.asp.

АУФС = Англо-український фразеологічний словник / Англо-український фразеологічний словник / [уклад. К. Баранцев]. – К. : Знання, 2005. – 1056 с.

БО = Библия Онлайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://bibleonline.ru/bible/ukr/>.

БСЭ = Большая Советская Энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://bse.sci-lib.com/>.

Википедия = Свободная энциклопедия «Википедия» [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://ru.wikipedia.org>.

Вікіпедія = Вільна енциклопедія «Вікіпедія» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://uk.wikipedia.org>.

Вікісловник = Вільний словник [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://uk.wiktionary.org/wiki/%D0%93%D0%BE%D0%BB%D0%BE%D0%BD%D0%B0_%D1%81%D1%82%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%BD%D0%BA%D0%B0.

ВТССУМ = Великий тлумачний словник сучасної української мови [автор-упоряд. В. Бусел]. – К. : Перун, 2005. – 1728 с.

КСКТ = Краткий словарь когнитивных терминов / [Е. С. Кубрякова, В. З. Демьянков, Ю. Г. Панкрац, Л. Г. Лузина]. – М. : Фил. ф-т МТУ им. М. В. Ломоносова, 1997. – 245 с.

ЛЭС = Лингвистический энциклопедический словарь / [гл. ред. В. Н. Ярцева]. – М. : Сов. энциклопедия, 1991. – 685 с.

Мартинюк А. П. Словник основних термінів когнітивно-дискурсивної лінгвістики / А. П. Мартинюк. – Харків : ХНУ імені В. Н. Каразіна, 2012. – 196 с.

Мещеряков Б. Г. Психология. Тематический словарь / Б. Г. Мещеряков. – СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 439 с.

Нелюбин Л. Л. Толковый переводоведческий словарь / Л. Л. Нелюбин. – М. : Флинта, Наука, 2003. – 320 с.

ПМЭ = Постмодернизм. Энциклопедия / [сост. и науч. ред. А. А. Грицанов, М. А. Можейко ; отв. секретарь и ред. А. И. Мерцалова]. – Мн. : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. – 1040 с.

ППС = Психолого-педагогический словарь / [сост. Е. С. Рапацевич]. – Минск : Современное слово, 2006. – 928 с.

Свенцицкий А. Л. Краткий психологический словарь / А. Л. Свенцицкий. – М. : ТК Велби, Проспект, 2008. – 512 с.

Словопедія : тлумачні словники [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://slovopedia.org.ua/>.

Социология : энциклопедия / [сост. А. А. Грицанов, В. Л. Абушенко, Г. М. Евелькин и др.]. – Мн. : Книжный Дом, 2003. – 1312 с.

СПС = Современный психологический словарь / [сост. и общ. ред. Б. Г. Мещеряков, В. П. Зинченко]. – М. : АСТ ; СПб. : Прайм-ЕВРОЗНАК, 2007. – 490 с.

СССН = Сучасний словник із суспільних наук / [за ред. О. Г. Данильяна, М. І. Панова]. – Харків : Прапор, 2006. – 432 с.

Психологічна енциклопедія / [автор-упорядник О. М. Степанов]. – К. : Академвидав, 2006. – 424 с.

СУМ = Словник української мови : [в 11-ти т.] / [редакційна колегія: І. К. Білодід, А. А. Бурячок, В. О. Винник, Г. М. Гнатюк та ін.]. – К. : Наукова думка, 1979. – Т. 10. – 659 с.

Шапар В. Б. Сучасний тлумачний психологічний словник / В. Б. Шапар. – Харків : Прапор, 2005. – 640 с.

BCE = Britannica Concise Encyclopedia [Electronic resource]. – Access : <http://www.britannica.com/>.

DBPN = A Dictionary of British Place Names [ed. by A. D. Mills]. – Oxford : Oxford University Press, 2003. – 533 p.

FMWD = Free Merriam-Webster Dictionary [Electronic resource]. – Access : <http://www.merriam-webster.com/>.

ISDB = The Internet Surname Database [Electronic resource]. – Access : <http://www.surnamedb.com/>.3.

Lingvo = ABBYY Lingvo x 3: Електронний словарь [Електронний ресурс]. – Режим доступа : www.Lingvo.ru. – Заголовок з екрану.

RETS = Routledge Encyclopedia of Translation Studies / [edited by M. Baker, assisted by Kirsten Malmkjær]. – L., N.Y. : Routledge, 2001. – 691 p.

Slovnyk.net – онлайн-словник [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://Slovnyk.net>.

The Edge Chronicles wiki [Electronic resource]. – Access : http://theedgechronicles.wikia.com/wiki/Main_Page.

TheFreeDictionary.com = Electronic dictionary [Electronic resource]. – Access : <http://www.thefreedictionary.com/>.

Wikipedia = Encyclopedia “Wikipedia” [Electronic resource]. – Access : <http://en.wikipedia.org>.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

Вайлд О. Зоряний хлопчик / О. Вайлд ; [пер. з англ. Т. Некряч]. – К. : Країна Мрій, 2011. – 288 с.

Вайлд О. Кентервільський привид = The Canterville Ghost / О. Вайлд ; [пер. з англ. Д. О. Радієнко]. – Харків : Фоліо, 2009. – 255 с.

Вайльд О. Казки : [для мол. та серед. шк. віку] / О. Вайльд ; [пер. з англ. та передм. І. В. Корунця]. – К. : Школа, 2006. – 154 с.

Ґуїн У. ле. Чарівник Земномор'я / У. ле Ґуїн ; [пер. з англ. А. Сагана]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. – 672 с.

Дал Р. Матильда / Р. Дал ; [пер. з англ. В. Морозова ; за ред. О. Негребецького та І. Малковича]. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2006. – 272 с.

Дал Р. Чарлі і шоколадна фабрика / Р. Дал ; [пер. з англ. В. Морозова ; за ред. О. Негребецького та І. Малковича]. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – 240 с.

Джонс Д. В. Мандрівний Замок Хаула / Д. В. Джонс ; [пер. з англ. А. Поритка]. – Львів : Вид-во Старого Лева, 2010. – 352 с.

Керролл Л. Аліса в Країні Чудес / Л. Керролл ; [пер. з англ. Г. Бушиної]. – К. : Видавництво дитячої літератури «Веселка», 1976. – 143 с.

Керролл Л. Аліса в Країні Чудес ; Аліса в Задзеркаллі / Л. Керролл ; [пер. з англ. В. Корнієнко ; за ред. І. Малковича та Ю. Андруховича]. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2001. – 262 с.

Керролл Л. Алісині пригоди у Дивокраї. Аліса у Задзеркаллі : [повісті] / Л. Керролл ; [пер. з англ. В. Корнієнка]. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2007. – 432 с.

Керролл Л. Аліса в Країні Чудес : казкова повість / Л. Керролл ; [перекл., передм., прим. В. Панченка]. – К. : Махаон-Україна, 2007. – 160 с.

Керролл Л. Аліса в Дивокраї / Л. Керролл ; [пер. з англ. В. Г. Наріжної ; іл. Є. Г. Гапчинської ; худож.-оформлювач С. І. Правдюк]. – Харків : Фоліо, 2008. – 139 с.

Керролл Л. Аліса в Задзеркаллі. Казкова повість / Л. Керролл ; [перекл., передм., прим. В. Панченка]. – К. : Махаон-Україна, 2010. – 192 с.

Кэрролл Л. Аня в стране чудес [Электронный ресурс] / Л. Кэрролл ; [перевод В. Набокова]. – Режим доступа : <http://lib.ru/CARROLL/anya.txt>.

Кіплінг Р. Такі самі оповідки / Р. Кіплінг ; [пер. з англ. О. Негребецький]. – К. : Темпора, 2012. – 272 с.

Льюїс К. С. Лев, Чаклунка і стара шафа ; [переклад О. Манька] / К. С. Льюїс // Льюїс К. С. Хроніки Нарнії. – Львів : Монастир Монахів Студитського Уставу : Видавничий відділ «Свічадо» 2001. – Кн. 2. – 151 с.

Льюїс К. С. Хроніки Нарнії. Кінь та його хлопчик / К. С. Льюїс ; [пер. з англ. В. Наріжна]. – Дніпропетровськ : Проспект, 2006. – 240 с.

Льюїс К. С. Хроніки Нарнії. Лев, Біла Відьма та шафа / К. С. Льюїс ; [пер. з англ. В. Наріжна]. – Дніпропетровськ : Проспект, 2006. – 220 с.

Льюїс К. Конь и его мальчик [Электронный ресурс] / К. Льюїс ; [пер. Н. Л. Траубер]. – Режим доступа : <http://lib.ru/LEWISCL/narn3.txt>.

Милн А. Winnie Пух. Дом в Медвежьем Углу / А. Милн ; [пер. с англ. Т. А. Михайловой и В. П. Руднева ; аналитич. ст. и коммент. В. П. Руднева]. – [изд. 3-е, доп., исправл. и перераб.]. – М. : Аграф, 2000. – 320 с.

Свіфт Дж. Мандри Гуллівера / Дж. Свіфт ; [пер. з англ. М. Іванова за редакцією Р. Доценка]. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2009. – 384 с.

Сільверстейн Ш. Лафкадіо – лев, який не з'явався мисливців / Ш. Сільверстейн ; [пер. з англ. О. Негребецького]. – Львів : Видавництво Старого Лева, 2009. – 112 с.

Стюарт П. У нетрях Темнолісу / [пер. з англ. А. Сагана] / П. Стюарт, К. Рідел. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2004. – 240 с.

Стюарт П. Північ над Сантафраксом ; [пер. з англ. А. Сагана за загальною редакцією В. Корнієнка] / П. Стюарт, К. Рідел. – Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2004. – 320 с.

Твен М. Пригоди Гека Фінна / М. Твен ; [пер. з англ. А. Грінченко]. – [вид. 2-ге]. – Одеса : Держвидав України, 1928. – 308 с.

Твен М. Пригоди Гекльберрі Фінна: для середнього віку / М. Твен ; [пер. з англ.] – К. : Молодь, 1948. – 190 с.

Твен М. Пригоди Тома Сойєра; Пригоди Гекльберрі Фінна : [романи] / М. Твен ; [пер. з англ. В. Митрофанов, І. Стешенко за редакцією Д. Паламарчука ; передм. С. М. Пригодія ; примітки І. В. Летунівської]. – Харків : Фоліо, 2003. – 462 с.

Твен М. Пригоди Тома Сойєра. Пригоди Гекльберрі Фінна / М. Твен ; [пер. з англ. С. Г. Фесенко]. – Донецьк : ТОВ ВКФ «БАО», 2006. – 448 с.

Толкін Дж. Р. Р. Гобіт, або Мандрівка за Імлисті гори / Дж. Р. Р. Толкін ; [пер. з англ. О. Мокровольський]. – К. : Веселка, 1985. – 304 с.

Толкін Дж. Р. Р. Гобіт, або Туди і звідти / Дж. Р. Р. Толкін ; [перекл. з англ. Олена О'Лір]. – Львів : Астролябія, 2007. – 320 с.

Толкін Дж. Р. Р. Сказання з небезпечного королівства / Дж. Р. Р. Толкін ; [перекл. з англ. Катерина Оніщук та Олена О'Лір]. – Львів : Астролябія, 2009. – 400 + xxxii с.

Уайльд О. Зоряний хлопчина / О. Уайльд. – Львів : Світ дитини, 1920. – 48 с.

Украинские народные сказки (на английском языке) / [перевод А. Биленко]. – К. : Дніпро, 1974. – 119 с.

Шоу Б. Пігмаліон [Електронний ресурс] / Б. Шоу ; [пер. з англ. О. Мокровольський]. – Режим доступу : http://ae-lib.org.ua/texts/shaw_pygmalion__ua.htm.

Carroll L. The Annotated Alice: Alice's Adventures in Wonderland and Through the Looking Glass / L. Carroll. – [Introduction and Notes by M. Gardner]. – N.Y. : Wings Books, 1998. – 352 p.

Dahl R. Charlie and the Chocolate factory [Electronic resource] / R. Dahl. – Access : <http://tululu.ru/read13060/>.

Dahl R. Matilda / R. Dahl. – N.Y. : Viking Kestrel, 1988. – 199 p.

Dickens Ch. The Life and Adventures of Martin Chuzzlewit [Electronic resource] / Ch. Dickens. – Access : <http://ebooks.adelaide.edu.au/d/dickens/charles/d54mc/>.

Dickens Ch. The Posthumous Papers of the Pickwick Club [Electronic resource] / Ch. Dickens. – Access : <http://ebooks.adelaide.edu.au/d/dickens/charles/d54pp/>.

Guin U. le. A Wizard of Earthsea [Electronic resource] / U. le Guin. – Access : <http://www.e-reading.org.ua/book.php?book=69852>.

Jones D. W. Howl's Moving Castle [Electronic resource] / D. W. Jones. – Access : http://webreading.ru/sf/_sf_fantasy/diana-jones-howls-moving-castle.html.

Kipling R. Just So Stories [Electronic resource] / R. Kipling // A Penn State Electronic Classics Series Publication. – 2003. – 98 p. Access : <http://www.hn.psu.edu/faculty/jmanis/jimspdf.htm>.

Lewis C. S. The Chronicles of Narnia / C. S. Lewis. – London : HarperCollins Publishers, 2008. – 767 p.

Lewis C. S. The Horse and His Boy [Electronic resource] / C. S. Lewis. – Access : <http://www.e-reading.org.ua/book.php?book=71013>.

Milligan S. A Children's Treasury of Milligan / S. Milligan. – L. : Spike Milligan Productions Ltd, 1999. – 208 p.

Milligan S. The Sad Happy Ending Story of the Bald Twit Lion [Electronic resource] / S. Milligan. – Access : <http://www.oocities.org/martinmcvay/baldtwit.html>.

Milne A. Winnie-The-Pooh and All, All, All [Electronic resource] / A. Milne. – Access : http://webreading.ru/child_/child_tale/alan-milne-winnie-the-pooh-and-all-all.html.

Pratchett T. Interesting Times [Electronic resource] / T. Pratchett. – Access : <http://home.uninet.ee/~ronin/stuhv/Terry%20Pratchett/Discworld%20Novels/Pratchett,%20Terry%20-%20Discworld%2017%20%20Interesting%20Times.pdf>.

Shaw B. Pygmalion [Electronic resource] / B. Shaw. – Access : <http://www.literaturepage.com/read/pygmalion.html>.

Silverstein S. Lafcadio: The Lion Who Shot Back [Electronic resource] / S. Silverstein. – Access : <http://www.shelsilverstein.com/html/books.asp>.

Swift J. Gulliver's Travels [Electronic resource] / J. Swift. – Access : <http://www.online-literature.com/swift/gulliver/>.

Tolkien J. R. R. The Hobbit or There and Back Again [Electronic resource] / J. R. R. Tolkien. – Access : http://tolkienbooks.narod.ru/Hobbit_En.pdf.

Tolkien J. R. R. Smith of Wootton Major [Electronic resource] / J. R. R. Tolkien. – Access : http://ae-lib.org.ua/texts-c/tolkien__smith_of_wootton_major__en.htm.

Twain M. The Adventures of Huckleberry Finn [Electronic resource] / M. Twain. – Access : http://lib.aldebaran.ru/author/tven_mark/tven_mark_the_adventures_of_huckleberry_finn/tven_mark_the_adventures_of_huckleberry_finn__0.html.

Watts I. Against Idleness and Mischief [Electronic resource] / I. Watts. – http://en.wikipedia.org/wiki/Against_Idleness_And_Mischief.

Наукове видання

Ребрій Олександр Володимирович

Сучасні концепції творчості у перекладі

Монографія

Коректор Л. Є. Стешенко
Комп'ютерне верстання _____
Макет обклашки _____

Умов. друк. арк. _____
Тираж 300 пр. Зам. № ____.

Видавництво ХНУ імені В. Н. Каразіна
Тел. 7052432

Видавець і виготовлювач
Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна
61022, м. Харків, майдан Свободи, 4
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 3367 від 13.01.2009 р.